

WITHDRAWN FROM
COOPER UNION LIBRARY

Wege
Der tanz in der antike
A 793.309 W394T 130872

Date Due

OCT 23 1952		
FEB 4 1953		
MAR 30 1953		
OCT 29 1953		
FEB 1 '55		
APR 28 '55		
MAR 22 '57		
MAR 12 '59		
MAR 19 '59		
APR 4 '60		
APR 18 '61		
APR 18 '64		
FEB 14 '66		
FEB 19 1974		
FEB 19 1976		
MAR 5 1976		
MAR 23 1976		
APR 7 1976		
⑧		

DER TANZ IN DER ANTIKE

VON

FRITZ WEEGE



MAX NIEMEYER VERLAG

HALLE / SAALE

MCMXXVI

WITHDRAWN FROM
COOPER UNION LIBRARY

A
793309
W394T

130 B. J. B. 130

Pierpont Morgan
Book Fund

COPYRIGHT BY MAX NIEMEYER, HALLE / SAALE 1926
Made in Germany

THEODOR WIEGAND

DIREKTOR AN DEN STAATLICHEN MUSEEN

IN BERLIN

FREUNDSCHAFTLICH ZUGEEIGNET

E I N F Ü H R U N G

Poesie, Musik und Tanz wirken nie stärker als vereint. Bei allen Naturvölkern sind sie noch verbunden und äußern daher bei diesen auch die größte Gewalt. *BROWN*

Unter den mannigfachen Betätigungen des Menschen hat wohl keine die antike Kunst zu zahlreicheren und vollendeteren Darstellungen angeregt, als der Tanz, der im Leben der Kulturvölker des klassischen Altertums eine Rolle spielte, von der wir uns heute schwer mehr eine Vorstellung machen können.

Wenn schon bei dem primitiven Menschen diese lebendigste aller Künste der unmittelbarste, vollkommenste und wirkungsmächtigste Ausdruck des Gefühles ist und wir ihn im Tanze den intensivsten, ästhetischen Genuß finden sehen, dessen er überhaupt fähig ist, wievielmehr muß dies bei Ägyptern, Griechen, Etruskern und Römern der Fall gewesen sein, deren Tänze den Gegenstand dieses Buches bilden.

Man hat die beim Anschauen des Tanzes ausgelöste ästhetische Befriedigung zu ergründen versucht, indem man die Freude am Anblick des Fliehens und Sichfindens in den verschlungenen Formen lebendigen Tanzes mit dem Wohlgefallen am Fliehen und Sichvereinigen der Linien in einem Ornamente verglich, hat darauf hingewiesen, daß wir Zweckmäßiges, Harmonie innerhalb rhythmischer Gesetze im gewöhnlichen Leben entbehren und ersehnen und uns deshalb die Einfühlung in den Rhythmus so bedeutungsvoll und wichtig ist, weil sie uns aus dem Unharmonischen des Daseins befreit und erlöst. Das mag für moderne Verhältnisse zutreffen, für antike paßt es sicher



ABBILDUNG 1

nicht. Vielmehr will es fast scheinen, „daß der Tanz zum Geheimnis des Lebens gehört, zu seiner Mystik, zu dem, was trotz allen Forschens unerforschlich bleibt.“

Unter allen Völkern des Altertums war keines fähiger, die holde Gabe Terpsichores zu entwickeln, als die Griechen, denn kein Volk war empfänglicher für schöne Form und Harmonie der Gestalten, als das hellenische. Das lebendigste Volk mußte in der lebendigsten und anschaulichsten aller Ausdrucksformen auch die höchste Stufe erreichen, in der Orchestik. Mit diesem Namen bezeichnete der Grieche die Vereinigung von Tanz, Musik und Gesang. Daß der Tanz dabei als die ältere und führende Kunst, ja geradezu als die Mutter der Poesie galt, hat schon Plato gelehrt, und der Sophist Libanios hat in seiner Schrift über den Tanz einmal die Äußerung getan, der Gesang sei für den Tanz gemacht und nicht der Tanz für den Gesang.

Die Orchestik, worunter der Grieche in weiterem Sinne jede mit Musik ausgeführte Bewegung verstand, bildete für ihn wiederum nur einen Teil der Gymnastik, denn das wichtigste ihr innewohnende Element ist eben nichts anderes, als eine durch Grazie und Rhythmus im Zaum gehaltene Gymnastik, bei der die körperliche Kraft sich nicht frei entfalten und an einer Gegenkraft messen und bis zur Erschöpfung ermüden kann, sondern wo das Gesetz des Rhythmus jede Bewegung beherrscht und Schönheit und Anmut höchstes Ziel sind. Die Eurhythmie, die im Leben des griechischen Menschen eine Rolle spielte, wie die Welt es wohl nie wieder bei einem Volke gesehen hat, galt ihm für den Tanz als etwas so Wesentliches, daß Xenophon einmal die Ordnung und Einrichtung eines perfekten Haushaltes mit der rhythmischen Bewegung der Tänzer vergleichen konnte.



ABBILDUNG 2

Für den antiken Menschen hing nun im Gegensatze zu der allgemeinen Anschauung der neueren Zeit vor dem Auftreten einer Isadora Duncan die Tanzkunst aufs engste mit einer anderen großen Kunst zusammen, nämlich der bildenden. Die Vorstellung vom Tanze als „lebendiger Bildnerei“ war tief im Bewußtsein der Griechen eingewurzelt. „Man war der Meinung,“ sagt Winckelmann unter Berufung auf eine bekannte Stelle bei dem griechischen Schriftsteller Athenaios, dem wir die meiste Kenntnis über antike Tänze verdanken, „daß die Aktion in den Figuren nach dem Maße der älteren Tänze abgewogen und gestellt sei, und daß in den folgenden Tänzen der alten Griechen ihre schönen Figuren wiederum den Tänzerinnen zum Muster gedient, um sich in den Grenzen eines züchtigen Wohlstandes zu erhalten.“ Wenn der bildende Künstler, besonders der Plastiker, erst die Materie, den rohen Stein oder das harte Elfenbein bewältigen mußte, ehe er ihm die seine Seele erfüllende Form einhauchen konnte, „so war es hier ein erfreuliches Spiel, die biegsamen Glieder des eigenen Leibes in gefälliger Eurhythmie zu bewegen, an ihm das lebendige Modell der Schönheit auszuprägen und den nationalen Sinn für ideale Form zu veranschaulichen.“ Hier konnte jeder mehr oder weniger ein selbstschaffender Künstler sein, den Stoff zu dieser „lebendigen Bildnerei“ bot ihm der eigene, durch Gymnastik gestählte und zu edler Form geläuterte Körper.

Wir sehen also engsten Zusammenhang zwischen Tanzkunst und bildender Kunst bei den Griechen. Die mannigfaltigen Bemühungen antiker Künstler zur Lösung des schwierigen Problemes, die zarteste und flüchtigste der Musengaben in künstlerische Form zu gießen und in Stein, Metall oder auf die Fläche von Wänden und Vasen zu bannen bilden den Gegenstand dieses Buches, in dem der größte Wert auf die richtige Auswahl aus der Fülle und auf eine vollendete Wiedergabe der schönsten und zugleich der für die antike Tanzkunst lehrreichsten Bildwerke gelegt wurde.

LITERARISCHE ÜBERLIEFERUNGEN

An Schriften über Tanz und Tänzer fehlt es uns heute wahrlich nicht, aber wenige Leser dieser Bücher dürften wissen, daß es auch im Altertum bereits eine reiche Literatur über die Tanzkunst gab, die hier kurz charakterisiert werden soll.

Wenn eine hervorragende Tänzerin unserer Zeit, die der Tanzkunst völlig neue Bahnen gewiesen hat, eine Schrift über „die Zukunft des Tanzes“ verfaßte, so ist Ähnliches auch schon im Altertum dagewesen. Ein großer Tanzkünstler unter der Regierung des Kaisers Augustus, der Grieche Pylades nämlich, der den Pantomimus in Rom einbürgerte, schrieb eine Abhandlung über den Tanz, die nicht erhalten ist, aber von Spätern viel benutzt wurde.

Ein methodisches Werk über den Tanz, entsprechend der berühmten Schrift des Griechen Aristoxenos über die Musik, scheint es im Altertum nicht gegeben zu haben. Unsere wichtigste Quelle ist der aus Ägypten gebürtige Grieche Athenaios, der am Ende des zweiten Jahrhunderts nach Christus, bald nach dem Tode des Kaisers Commodus in Rom lebte und in sein umfangreiches Werk „Das Mahl der Sophisten“ im ersten und namentlich im vierzehnten Buch sehr interessante Gespräche über Musik und Tanz aufgenommen hat, für die er zuverlässige ältere Gewährsmänner wie Aristokles, Tryphon und andere gehabt haben mag. Etwas früher, um die Mitte desselben Jahrhunderts, entstand eine unter dem Namen des Lukianos von Samosata, Syfers von Geburt und eines der größten Satiriker aller Zeiten gehende, viel zu wenig beachtete Schrift über den damals die Theater völlig beherrschenden pantomimischen Tanz, die glücklicherweise erhalten ist. Denn in ihrem ersten, die Tanzkunst im allgemeinen behandelnden Teile bringt sie nach guten Quellen eine Fülle von Nachrichten über griechische Tänze, die im folgenden oft herangezogen werden. Von späteren kommt namentlich die Schrift des Rhetors Libanios über den Tanz in Betracht, aus dem vierten Jahrhundert nach Christus, eine Verteidigungs- und Lobrede der aufs heftigste von den Kirchenvätern angegriffenen pantomimischen Tänze, die aber auch viele allgemeine Bemerkungen über die Tanzkunst enthält, ähnlich wie die Schrift des Choricius aus dem sechsten Jahrhundert. Die Nachrichten von Grammatikern, Lexikographen und Scholiasten



ABBILDUNG 3

wie Hephaistion, Hesychios, Suidas, Proklos und namentlich Pollux, der eine große Zahl von Tänzen anführt und ihre Namen zu erklären sucht, sind meistens so konfus, daß wir sicher annehmen dürfen, daß keiner von ihnen mehr etwas Sichereres von diesen Tänzen gewußt hat, sondern daß sie ihre Weisheit alle aus jenen Abhandlungen schöpften, „die es sich angelegen sein ließen“, wie Lukian verächtlich von ihnen sagt, „alle die verschiedenen Gattungen des Tanzes namentlich aufzuzählen, sie einzeln zu beschreiben, ihre Erfinder anzugeben usw., Wunders meinend, welche Proben von Gelehrsamkeit sie damit abgelegt hätten.“

Wir erfahren auf diese Weise die Namen von fast zweihundert antiken Tänzen, unter denen sich freilich auch manche Bezeichnungen einzelner Bewegungen verbergen mögen, welche der gelehrte Meursius im Jahre 1618 in seiner Schrift *orchestra sive de saltationibus veterum* in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt und kommentiert hat.

Sucht man diese Namenmasse etwas zu ordnen, so erkennt man darunter eine größere Gruppe, die etwa wie bei uns Rheinländer, Tyrolienne und ähnliche nach Landschaften genannt sind: kretische, lakonische, ionische, molossische, myische, persische, phrygische, wie der *νιβατιομός*,

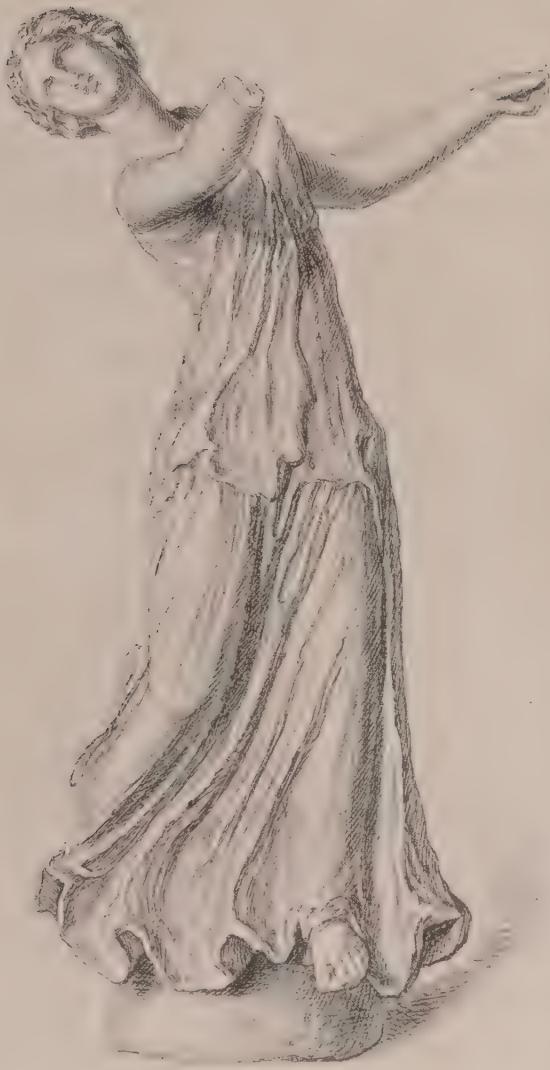


ABBILDUNG 4

thrakische, wie der *κολαβρισμός*, makedonische, wie die *τελεσιάς*, trözenische, mantineische, böotische, arkadische, sybaritische, epizephyrische. Andere trugen nach charakteristischen Bewegungen des Körpers beim Tanze ihren Namen. Wie wir von Walzer, Schleifer, Galopp sprechen, so gab es einen *ἀλήτης* Schweifer, *στρόβιλος* Kreisel, *δεῖνος* Wirbel, *ἀπόσεισις* Schütteler, *ἐπαγκωνισμός* Ellenbogentanz, *λυγισμός* Biegetanz, eine Art von Matrosentanz, bei dem die Körper sich vermutlich wie Weiden bogen, die *γύπωνες* oder *ὑπογύπωνες*, bei dem die Tänzer als Greise, auf Knotenstöcke gestützt, tanzten, *θερμαῦστρις* Zangentanz, nach einem charakteristischen Entrechat der Füße, *ἴγδις* Mörsertanz, der sich vermutlich durch Stampfen auszeichnete, *ἐκλακτισμός*, bei dem die Beine rückwärts ausschlügen, der *σκοπός* Ausluger oder *σκώψ* genannt, ahmte das Gebahren eines Spähers nach, der leise auf den Zehen gehend die flache Hand als Schirm über die Augen hielt, um Gegenstände näher ins Auge zu fassen, und dabei den Kopf hin und her drehte, wie es der Vogel

Skops zu tun pflegt, den man fing, indem man ihn zu dieser Bewegung reizte und dadurch hypnotisierte. Nach Attributen, welche die Tänzer trugen, waren Tänze wie *πινακίς* Brettchentanz, *κάλαθος* Korb, *ἄνθεμα* Blumentanz, *κερνοφόρος* Schüsselträger u. a. genannt. Charakteristische Schritte, mit denen man Tiere nachahmte, gaben vermutlich den Namen für Tänze wie *ἀλώπηξ* Fuchs, *λέων* Löwe, „eine Art fürchterlichen Tanzes“, wie ein Grammatiker sagt, *γέρανος* Kranich, bei dem mit Armen und Beinen das Flügelschlagen und Stolzieren der großen Vögel imitiert wurde, *γλαῦξ* Eule, vielleicht ebenso wie *σκώψ* wegen seiner ruckweisen Kopfbewegungen. Wir müssen uns vorstellen, daß die Tanzenden sich völlig dabei in den Charakter des Tieres, das sie

tanzten, eingefühlt haben, wie wir das bei einer Mänade im Panterfell auf einer griechischen Vase zu erkennen glauben, die den schleichen Schritt des Raubtieres nachahmt und den Kopf nach dem hinter ihr am Boden schleifenden Panterschwanz zurückwendet (Abb. 1).

Kaum mehr als bloße Namen sind für uns Tänze mimischen Charakters, wie *ἐπαγγελική* Botentanz, *κόσμου ἐκπύρωσις* Weltbrand, *χρεῶν ἀποκοπή* Schuldenerlaß oder wohl richtiger *χρεῶν ἀποκλοπή* Fleischdiebstahl, *ξύλου παράληψις* Hölzer greifen, *στοιχεῖα* ABC und *γίγγρας, κονισταλος, μακτρισμός, μογγάς, μόθων, ραχτήριον, σάλμοξις, σοβάς, ύαλκάδαι* u. a.

Zu diesen direkten literarischen Quellen über die Tänze kommen nun zahlreiche, gelegentliche Erwähnungen bei antiken Schriftstellern, namentlich bei Herodot, Plato, Xenophon, Plutarch, Lukian und anderen, die durchweg über den sittlichen, pädagogischen, ästhetischen oder gesundheitlichen Wert des Tanzes spre-

chen. Ein paar besonders charakteristische Äußerungen aus Lukians Schrift seien hier angeführt, die uns merkwürdig modern anmuten. „Während andere Künste nur das Angenehme oder Nützliche darbieten, vereinigt die Tanzkunst beides.“ „Ich möchte behaupten, es gibt unter allen Übungsmitteln des Körpers kein angemesseneres und zugleich schöneres, als dieses, da es den Körper geschmeidig und biegsam macht, ihm die größte Leichtigkeit und Gewandtheit verschafft, Formen aller Art anzunehmen, und dabei Kraft und Ausdauer in hohem Grade vermehrt.“ „Der Tänzer muß fähig sein, alle Arten von Bewegungen mit der größten Leichtigkeit auszuführen, sein Körper sei also weich und gelenkig und zugleich fest und gedrungen, um sich geschmeidig zu drehen, und wiederum derb und fest aufzutreten, je nachdem es die Rolle erfordert. Sein Körper sei weder ungebührlich lang noch klein und zwerhaft, sondern von einer wohlproportionierten Mittelgröße. Auch sei er ebensowenig dick und fett als zu mager, denn während ihn jenes für seine Kunst unbrauchbar mache, würde ihm dieses das häßliche Ansehen eines Totengerippes geben.“



ABBILDUNG 5



ABBILDUNG 6

Wie wichtig für den Griechen war, daß der Tänzer einen ästhetischen Anblick bot, geht auch aus einer Schilderung hervor, die Herodot im sechsten Buch seines Geschichtswerkes vom sikyonischen Hofe entwirft. „Als der entscheidende Tag der Hochzeit seiner Tochter und der Erklärung des Tyrannen Kleisthenes, welchen von den Bewerbern er zum Eidam wählen wolle, gekommen war, opferte er hundert Rinder und gab den Freiern und allen Bürgern von Sikyon einen Festschmaus. Nach Beendigung des Mahles wetteiferten die Freier in der Musik und im Redekampf. Als man nun fortzeigte, befahl Hippokleides, der alle fesselte und die größte Chance hatte, der Flötenspieler solle ihm einen Singtanz spielen. Der tat es und er tanzte. Wirklich tanzte er auch recht zu seinem eigenen Wohlgefallen. Vater Kleisthenes aber sah währendem scheel drein. Darauf, nach einer Weile, befahl Hippokleides, man möge einen Tisch herbeibringen. Der Tisch wurde herein gebracht und nun tanzte er zuerst lakonische Weisen darauf, dann auch attische. Und zum dritten stellte

er sich mit dem Kopf auf den Tisch und fuchtelte mit den Beinen. Kleisthenes nun, der schon beim ersten und zweiten Tanz entrüstet und fest entschlossen war, daß Hippokleides nicht sein Schwiegersohn werden sollte um seines schamlosen Tanzes willen, hielt immer noch an sich, um nicht ausfallend gegen ihn zu werden. Wie er ihn aber mit den Beinen in der Luft fuchtelte sah, da konnte er nicht mehr an sich halten und sprach die Worte: „Sohn des Tisandros, die Hochzeit hast du dir vertanzt!“

Den hohen Wert des Tanzes für die Entwicklung der physischen Kräfte und die Stärkung der Gesundheit rühmen Xenophon und Plato in seinen ‚Gesetzen‘. Bei den Pythagoräern stand er wohl deshalb besonders in hohem Ansehen, und Mediziner wie Oribasios empfahlen ihn, weil er das Haupt von unnützen Säften reinige und diese nach den unteren Teilen des Körpers hinführe. Auf die hohe ethische und pädagogische Bedeutung weisen die griechischen Philosophen immer wieder hin, ähnlich wie für Nietzsche die Tanzkunst ein hohes Symbol war und der Pädagoge Basedow einmal geäußert haben soll, die Menschen würden um ein Beträchtliches glücklicher sein, wenn wenigstens einmal wöchentlich in jeder Familie getanzt würde. Plato urteilt in den ‚Gesetzen‘: „Der unerzogene Mensch ist der, der im Chortanz nicht erfahren ist, der erzogene derjenige,

der darin Unterricht genossen hat.“ Wenn Libanios am Tanz der Phäakenjünglinge nachzuweisen sucht, wie man gut von Charakter und doch dem Tanze zugetan sein könne, so beweist dies, daß es zu seiner Zeit auch grimmige Feinde der Tanzkunst gab, die so etwas bestritten. Es waren die Kirchenväter, für die sie ein Fallstrick des Teufels war, eine Auffassung, die von seiten der Kirche durch das ganze Mittelalter beibehalten wurde.

Den ästhetischen, ethischen und physischen Wert der Tanzkunst, namentlich im Hinblick auf die Stärkung des Körpers zum Kriegsdienst, hat niemand klarer erkannt als Sokrates. Wie er alle Verhältnisse des Menschenlebens von der erhabenen Warte seiner abgeklärten Philosophie herab mit unbefangenem Geiste auffaßte, so hören wir auch durch sichere, zeitgenössische Überlieferung, daß er den Tanz sehr schätzte und sogar selbst ausübte. Höchst charakteristisch ist der von ihm überlieferte Vers: „Die am besten mit Tanzen die Götter ehren, die werden die Besten im Kriege sein.“ Besonders soll er den sogenannten Memhistanz, einen kriegerischen Tanz, bevorzugt und sich dadurch den Beinamen „der Memhistänzer“ zugezogen haben. Ich will hier eine nicht allgemein bekannte Stelle aus Xenophons Gastmahl im Wortlaut anführen, weil das Urteil des Sokrates über den Tanz darin deutlich zum Ausdruck kommt, den wir hier von seiner unwiderstehlich liebenswürdigen Seite kennen lernen und weil für griechische Tänze darin manche wertvolle Bemerkung steht. Das Mahl fand an einem Augusttag des Jahres 421 v. Chr. in dem Hause des reichen Atheners Kallias statt, und außer Xenophon und Sokrates nahmen Kritobulos, Hermogenes, Antisthenes, Charmides u. a. daran teil. Nach dem Mahle trat ein Syrakuser mit einer Flötenspielerin, einer Tänzerin und einem schönen Knaben auf, der Zither spielte und tanzte, und es entspann sich ein Gespräch der Gäste über das Tanzen. Als die Tänzerin Reifen, die ihr gereicht wurden, unter fortwährendem Tanzen im Wirbel in die Höhe warf und geschickt im Rhythmus auffing, machte Sokrates die Bemerkung: „Was aus so manchen anderen Umständen hervorgeht, ihr Freunde, das bestätigt sich auch durch das, was dieses Mädchen leistet, daß nämlich die weibliche Natur nicht schlechter ist als die des Mannes, und daß sie nur der vernünftigen Anleitung und der Übung ihrer Kräfte bedarf. Hat daher einer von euch ein Weib, so lehre er sie getrost alles,

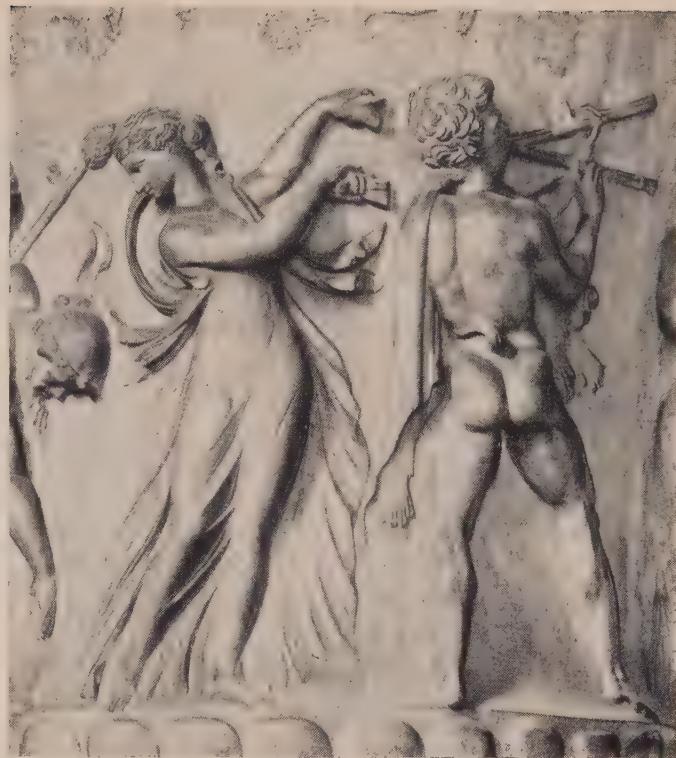


ABBILDUNG 7



ABBILDUNG 8

was er nur wünschte, daß sie verstände.“ „Nun, wenn du so denkst, Sokrates,“ sagte Antisthenes, „warum erziehst denn nicht auch du die Xanthippe besser, sondern lebst mit dem bösesten Weibe von allen, die es gibt, ja die es je gegeben hat und geben wird?“ Sokrates antwortete: „Weil ich sehe, daß auch diejenigen, welche gute Reiter werden wollen, nicht die willigsten, sondern die mutwilligsten Pferde nehmen. Sie denken nämlich, wenn sie diese im Zaume halten können, werden sie mit den anderen Pferden leicht zureckkommen. So habe nun auch ich, da ich mit Menschen zu leben und umzugehen wünsche, diese gewählt, weil ich sicher weiß, daß, wenn ich es bei ihr aushalte, ich mich in alle anderen Menschen leicht finden werde.“ Und mit dieser Antwort schien er den Nagel auf den Kopf getroffen zu haben. Nach der Tänzerin tanzte ein Knabe. Da sagte Sokrates: „Seht doch, wie der Knabe, so schön er ist, dennoch in seinen Tanzbewegungen noch schöner erscheint, als wenn er sich ruhig verhält.“ „Du willst, wie es scheint, den Tanzmeister loben“, sagte Charmides. „Ja, in der Tat,“ antwortete Sokrates, „denn ich habe sonst noch etwas bemerkt, daß nämlich kein Teil des Körpers bei dem Tanze untätig blieb, sondern zu gleicher Zeit Hals, Beine und Hände in Bewegung waren, ganz wie der tanzen muß, der die Beweglichkeit seines Körpers erhöhen will. Und wirklich, ich für meine Person hätte große Lust, Syrakuser, in den Tanzbewegungen bei dir Unterricht zu nehmen.“ „Und was willst Du damit anfangen?“ fragte dieser. „Nun, tanzen will ich“, war die Antwort des Sokrates. Hier lachte nun alles zusammen. Da fragte Sokrates mit ganz ernsthafter Miene: „Ihr lacht über mich? Etwa darum, daß ich durch Bewegungen meine Gesundheit stärken, oder daß ich zum Essen und Schlafen mir mehr Lust machen will, oder daß ich gerade eine solche Bewegung suche, wo ich nicht, wie die Läufer, die starke Beine bekommen und schwächliche Schultern behalten, oder wie die Faustkämpfer, die starke Schultern bekommen und schwächere Beine behalten, sondern daß ich durch Ausbildung des ganzen Körpers auch den ganzen Körper gleichmäßig starke? Oder lacht ihr darüber, daß ich nicht nötig haben werde, mir einen Partner zu suchen, wenn ich mir Bewegung machen will, noch in meinem Alter vor den Leuten mich zu entkleiden, sondern ein mäßiges Zimmer für mich hinreichen wird, wie es diesem Knaben genug war, um sich in den Schweiß zu arbeiten, und daß ich dann Winters mir im Hause Bewegung machen werde und bei zu großer



ABBILDUNG 9

Hitze im Schatten? Oder lacht ihr deshalb, daß ich, weil mein Bäuchlein übertrieben groß ist, es verringern will? Wißt ihr nicht, daß mich erst neulich Charmides hier in der Frühe beim Tanzen antraf? „Ja, in der Tat,“ fiel Charmides ein, „und anfangs bekam ich einen Schreck und fürchtete, du möchtest den Verstand verloren haben; als ich dich aber ungefähr ebenso sprechen hörte, wie du dich jetzt äußerst, so machte ich selbst dir nach, sobald ich nach Hause kam, und tanzte zwar nicht, denn dies hatte ich nie gelernt, aber ich gestikulierte mit den Armen, denn dies verstehe ich . . .“ Dann sagte Kallias: „Sokrates, wende dich nur an mich, wenn du tanzen lernen willst, ich will dir gegenüber tanzen und es mit dir lernen.“ „Wohlan,“ rief jetzt Philippus, „das Mädchen spielle auch mir mit der Flöte auf, daß auch ich tanze.“ Dann erhob er sich und ahmte nacheinander den Knaben und das Mädchen im Tanze nach. Und weil man gerühmt hatte, daß der Knabe in seinen Bewegungen sich noch schöner ausnahm, so war sein erstes, jeden Teil des Körpers, den er bewegte, noch drolliger erscheinen zu lassen als er von Natur war. Weil dann der Knabe, sich rücklings beugend, Räder geschlagen hatte, so versuchte er auf gleiche Weise vornüber Räder nachzuahmen. Schließlich weil man an dem Knaben gerühmt hatte, daß er beim Tanzen jedes Glied des Körpers bewege, so ließ er die Flötenspielerin in einen schnelleren Takt übergehen und schlug mit allem zumal, mit Beinen, Händen und Kopf um sich. Und wie er dann nicht mehr konnte, legte er sich nieder und sagte: „Ein Beweis, ihr Leute, daß auch meine Tänze den Körper vor trefflich üben. Ich habe mächtigen Durst und der Junge schenke mir die große Schale voll.“ „Ja,“ sagte Kallias, „und uns auch, denn auch uns dürstet vor lauter Lachen über deine Possen.“ Sokrates aber nahm das Wort: „Mit dem Trinken, ihr Leute, bin auch ich ganz einverstanden, denn der Wein frischt in Wahrheit die Seelen an und schläfert die Sorgen ein, wie das Zauberkraut Mandragoras die Menschen, und weckt dagegen die Fröhlichkeit, wie Öl die Flamme.“

Dieser Bericht des Xenophon ist für unser Thema besonders interessant auch dadurch, daß er uns die wichtigsten Unterschiede zwischen antikem und modernem Tanzen kennen lehrt, die sich durch die Betrachtung der Darstellungen bestätigen werden. Bei dem antiken Tanz fällt vor allem das erotische Moment so gut wie ganz weg, abgesehen etwa davon, daß auch im Altertum ein



ABBILDUNG 10

geschickter und kräftiger Tänzer oder eine graziöse Tänzerin nicht verfehlt haben werden, einen Eindruck auf die Zuschauer des anderen Geschlechtes zu machen, während es bei dem Tanzen zu zweien im Sinne unserer Gesellschaftstänze eine bedeutende Rolle spielt. Es kann zwar seit der allerjüngsten Zeit der Standpunkt als überwunden gelten, daß der Tanz allein „eine ersehnte Gelegenheit bietet, mit dem Gegenstand einer gewissen, mehr oder minder unklaren Neigung oder Sehnsucht zusammenzutreffen und hier in unmittelbarster Nähe in einer Situation zu schwelgen, die sonst die Gesetze der modernen Etikette für unpassend und unerlaubt halten“, wie ein gelehrter Philologe in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts sich noch ausdrückte, oder daß man den Tanz, wie Gleichen-Rußwurm hübsch gesagt hat, „im Sinne Rousseaus für ein naiv rührendes Bejahren der Jugend hielt, eine soziale Zeremonie vor allgemeinem Paaren, die sich im Zeichen der Bürger-
tugend vollziehen soll, angesichts der älteren Generation, die feuchten Auges, der eigenen Jugend eingedenk, den zierlich systematischen Verschlingungen der Paare zusieht, für die Grenzen des Anstandes bürgt und mit Strenge sorgt“, so ist doch immer noch die Vereinigung beider Geschlechter für unseren Gesellschaftstanz charakteristisch und unentbehrlich geblieben. Im Altertum tanzten sich die Paare nur bei ausgesprochen mimischen Tänzen gegenüber, oder faßten sich,

was aber erst in späterer Zeit zu beobachten ist, leicht bei den Händen, wie die Schleiertänzerinnen (Abb. 234) und wie die ganz singuläre, graziöse Gruppe des Pan, der auf einem spätgriechischen Vasenbilde (Abb. 2), lustig ein Schnippchen schlagend sein Mädchen wie zu einem Menuett führt. Ein Zusammen-tanzen Erwachsener in unserem Sinne mit Umfassen hätte dem Wesen des antiken Tanzes ganz widersprochen, bei dem der Tänzer seine Individualität nicht nur wie unsere Tanzkünstler in einer guten Technik der Beine, sondern in den Bewegungen des ganzen Körpers zum Ausdruck brachte. Wenn Athenaios ausdrücklich von den Arkadern erwähnt, sie hätten Tänze gehabt, bei denen beide Geschlechter sich vereinigten, so beweist dies, daß es als eine Ausnahme galt.

Wie wichtig die Haltung des Kopfes und vor allen Dingen die Bewegung der Arme, Hände und Finger war, zeigen die Abbildungen 3, 4, 5, 7. Wie Glockenblumen, die der Wind leise bewegt, so neigen und biegen die in entzückender Anmut auf einer Vase im Louvre tanzenden Mädchen ihre Köpfe (Abb. 3). Der Schwung der Arme der beiden Terrakottafiguren (Abb. 4 und 5) oder der Tänzerin auf einem marmornen Reliefgefäß im Louvre (Abb. 7) zeigt die hohe Kunst der *χειροσοφία* („Handgelehrigkeit“), die im römischen Pantomimus später ihre Triumphe feiern sollte und heute erst wieder durch die Kunst einer Karsawina oder Niddy Impeko-ven zu höchster Blüte gebracht worden ist. Ein weiteres, wichtiges Merkmal des antiken Tanzes ist das scharfe Betonen des Rhythmus durch die Musiker, Zuschauer oder gelegentlich die Tanzenden selbst, mit Aneinanderschlägen von Hölzern oder der Flöten, wie wir es auf Vasenbildern sehen (Abb. 6), Kastagnetten (Abb. 8), oder eine heute wieder von exotischen Völkern übernommene Vorrichtung, nämlich eine Fußklapper, Krupezion bei den Griechen genannt, deren sich der bekannte Satyr in den Uffizien bedient (Abb. 11). Die falsch mit Schallbecken ergänzten Hände hielten die Flöten, an seinem rechten Fuß ist mit einem Riemen ein Instrument befestigt, das aus zwei hinten durch ein Scharnier verbundenen Brettchen besteht, an deren Innenfläche zwei Metallglocken befestigt sind, die beim Niedertreten des Fußes einen schrillen Klang geben. Auch auf Mosaiken und Reliefvasen aus römischer Zeit begegnet dies Instrument (Abb. 12). Manchmal genügte zur Angabe des Rhythmus auch das einfache

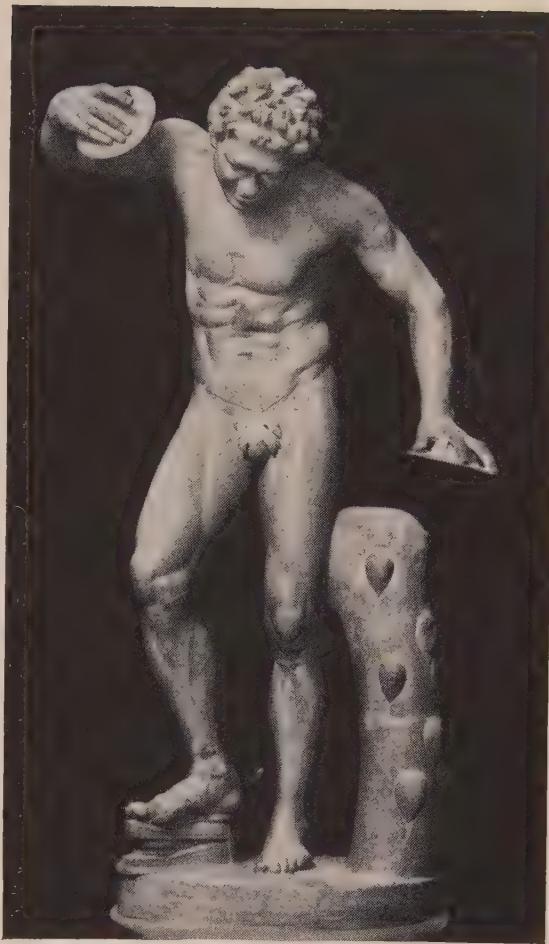


ABBILDUNG 11

Klatschen der Hände von seiten der Tanzenden selbst oder der Zuschauer (Abb. 9), meist in der Weise, daß die Handwurzeln sich berührten und die Handflächen gegeneinander schlugen. Auch der Fuß hatte gelegentlich, namentlich beim Unterricht, die Aufgabe, den Takt zu betonen (Abb. 10). Die in allerneuester Zeit wieder eingeführte Sitte, daß die Musizierenden die Schritte der Tänzer in lebhafter rhythmischer Bewegung begleiten, zeigt sehr schön das entzückende Rundbild einer griechischen Schale des Epiktet in London (Abb. 13).

Das auch heute wieder beliebt gewordene Tanzen und Turnen im Freien statt in geschlossenen Räumen war im Altertum die Regel. Auf Wiesen und zwischen Blumen tummeln sich die Tanzenden auf arretinischen Reliefgefäßen, von denen es im Bostoner Museum prächtige Stücke gibt, und zwischen Bäumchen und Büschen, die vom Gesang der Vögel erschallen, auf den etruskischen Wandgemälden (Abb. 208).

Eine Einteilung der Tänze zu geben hat man bereits im Altertum versucht. Plato unterschied in den „Gesetzen“ zwei Arten, die eine, „welche die Bewegungen der schöneren Körper veredelnd und die andere, welche die der häßlichen verzerrend nachahmt“, und jede dieser beiden gliederte er wieder in zwei Unterabteilungen. „Von der ersten verleiht nämlich die eine Unterart den Regungen einer tapferen Seele Ausdruck, die andere mit eben sowohl die Nachahmung aller jener vorsichtigen Bewegungen, durch welche man allen Schlägen und Würfen bald durch ein Ausbiegen nach der Seite und bald nach rückwärts, bald wieder durch Springen, sei es in die Höhe, sei es mit Niederbücken, auszuweichen sucht, als auch der entgegengesetzten, wie sie zu den Stellungen erforderlich sind, die man beim Bogenschießen oder beim Schleudern der Wurfgeschosse annimmt, oder wie man sie macht, wenn man Streiche aller Art zu führen sucht. Von diesen Tänzen von bestimmtem und unzweifelhaftem Charakter muß man nun aber vor allen Dingen die von ungewissem trennen. Welches sind nun diese letzteren und wie hat man sie von jenen ersteren zu unterscheiden? Alle die bacchisch oder von ähnlicher Art sind und in denen Personen unter dem Namen von Nymphen, Panen, Silenen und Satyrn auftreten und als trunken dargestellt werden, desgleichen die Tänze, in denen Sühnungs- und Weihungszeremonien ausgeführt werden, diese ganze Klasse von Tänzen ist weder friedlicher noch kriegerischer Art, ja es ist überall schwer zu bestimmen, welches ihre eigentliche Absicht sei, doch scheint soviel sicher zu sein, daß sie von den friedlichen wie von den kriegerischen Tänzen ausscheiden und wir sie eben damit für eine Art erklären dürfen, mit der der Staat nichts zu tun hat, folglich aber auch sie hier beiseite zu lassen und wieder zu jenen

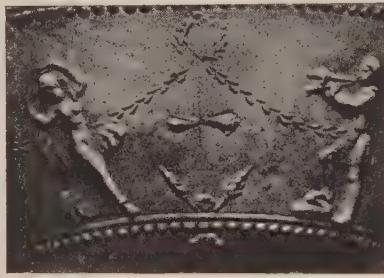


ABBILDUNG 12

denen einer besonnenen Seele, die in maßvoller Ruhe sich ihres Glückes freut. Letztere Art kann man die friedliche nennen, für die entgegengesetzten kriegerischen Tänze aber wird *πυθρίχη* „Waffentanz“ die richtige Bezeichnung sein und sie ist so-

beiden anderen Klassen, die zweifellos in unseren Bereich gehören, zurückzukehren haben. Diejenige von diesen nun, welche der unkriegerischen Muse eignet und eine Reihe von Tänzen umfaßt, die man zu Ehren der Götter sowie Göttersöhne aufführt, ist unter dem Gesichtspunkt, daß diese alle dem Gefühl eines glücklichen Zustandes ihren Ursprung verdanken, als eine einzige Gesamtgattung zu betrachten. Doch läßt sich diese wiederum in zwei Arten zerlegen, indem ein Teil dieser Tänze das Gefühl von Leuten ausdrückt, die aus Not und Gefahren sich in glückliche Verhältnisse gerettet haben, was natürlich die Äußerung einer lebhafteren Freude erfordert,



ABBILDUNG 13

54 mat pos.

ein anderer aber das von solchen, bei denen bloß ihre bisherige Wohlfahrt fortbesteht oder auch noch gewachsen ist, wobei der Ausdruck einer gemäßigteren Freude am Orte sein wird. Und zwar wird in solchen Lebenslagen bei jedermann die stärkere sich auch in stärkeren und die minder starke auch in minder starken Bewegungen des Körpers ausdrücken, so jedoch, daß der Gemäßigtere und in Tapferkeit Geübte einen minder heftigen, der Feige aber und an Maßhalten nicht Gewöhnte einen stärkeren und heftigeren Wechsel der Bewegungen an den Tag legen wird. Überhaupt aber wird niemand bei mündlichem Vortrag, sei es nun Gesang oder Rede, seinen Körper ganz und gar in Ruhe zu halten imstande sein, und in dieser Nachahmung des Gesprochenen oder Gesungenen durch die Körperbewegungen liegt der Ursprung der Tanz-

kunst, nur aber, daß diese Bewegungen bei dem einen Menschen angemessen, bei dem anderen aber unangemessen sind. Wer immer der Erfinder dieser Namen sein mag von Tänzen solcher Leute, die sich in glücklicher Lage befinden und dabei ihre Freude zu mäßigen wissen, der hat jedenfalls den Namen Emmeleia so treffend und den Gesetzen der musischen Kunst so entsprechend als nur irgend möglich gewählt und so vernunftgemäß als möglich jener ganzen Klasse von Tänzen beigelegt und demgemäß zwei Gattungen der schönen Tänze, Pyrrhiche und Emmeleia, unterschieden und beiden einen geziemenden und passenden Namen zuerteilt. Alle diese Dinge nun soll der Gesetzgeber in Mustern darlegen und der Gesetzverweser aufsuchen und wenn er der gestalt alles Nötige aufgefunden, so soll er den Tanz mit der musischen Kunst in Verbindung setzen und so für alle Feste, ja für jedes Opfer den angemessenen Gesang und Tanz verordnen und so diesem allem eine feste und geheiligte Ordnung geben, dann aber in der Folge sich weder mit dem, was zum Tanze, noch mit dem, was zum Gesange gehört, die geringste Veränderung mehr erlauben, sondern die Gemeinde soll im gleichen Genusse der gleichen Freuden stets unverändert dieselbe bleiben.“ An einer anderen Stelle der Gesetze unterscheidet Plato folgendermaßen: „Der Tanz hat zwei Arten, die eine, welche die Worte der Muse nachahmt und dabei in allen Stücken Würde und die einem freien Manne geziemende Haltung bewahrt, und die andere, welche das Wohlverhalten oder mit anderen Worten die Behendigkeit und Schönheit aller Glieder und Teile des Körpers an sich zum Zwecke hat und demgemäß einem jeden von ihnen die angemessene Biegung und Elastizität beibringt, so daß eine rhythmische Bewegung sich richtig durch den ganzen Tanz verteilt und ihn begleitet.“

Auch über den Ursprung des Tanzes stellte man im Altertum mancherlei Betrachtungen an. Nach Varro kommt der Tanz daher, „weil unsere Vorfahren wollten, daß kein Teil des Körpers sei, der nicht Religion fühlte“. Namentlich hat sich Lukian in seiner Schrift über den Tanz auch mit seiner Herkunft beschäftigt. Er meint, „daß der Tanz nicht eine Sache von gestern her und nicht etwa eine Erfindung unserer Großväter oder Urahnen sei. Im Gegenteil werden sich diejenigen, welche die Geschichte desselben bis zu seinem Ursprung erforscht haben, belehren, daß zugleich mit der ersten Entstehung des Weltalles auch der Tanz hervorgegangen und in jenem uralten Eros, der Einigung der Elemente, zugleich gegeben sei. Jener Reigen der Gestirne, die Stellungen der Planeten gegen die Fixsterne, die schöne Ordnung und harmonische Eintracht in allen ihren Bewegungen — was ist das alles anderes als das Bild jenes Urtanzes. Allmählich bildete sich der Tanz auch unter den Sterblichen aus und vervollkommnete sich immer mehr, so daß er jetzt, mannigfaltig wie er ist und von Harmonie durchdrungen, auf die höchsten Stufen seiner Vollendung gebracht und die reichste Gabe zu sein scheint, welche die Musen unserem Geschlechte verliehen. Hüte dich also wohl, mein Freund, daß du dich nicht durch Lästerungen einer Kunst versündigst, welche göttlichen Ursprunges ist, den heiligen Weihen angehört, von sovielen Gottesheiten mit Liebe gepflegt und ihnen zu Ehren ausgeübt wird.“



ABBILDUNG 14

Unter den Göttern und Göttinnen ist kaum eine, die sich nach der Phantasie der Griechen nicht mit der Tanzkunst beschäftigt hätte. Selbt die strenge Athena soll nach dem Sieg über die Giganten die Pyrrhiche getanzt haben, und von Artemis, der keuschen Jägerin, sagt ein äsopisches Sprichwort: *ποῦ γὰρ οὐκ ἐχόρευσεν*, „wo hätte Artemis nicht getanzt!“ In späterer Zeit lassen die griechischen Dichter selbst den Allvater Zeus sich von seinem Throne erheben und mitten unter den jugendlichen Göttern einen Tanz aufführen. Namentlich aber sind es die Horen, Grazien und Musen, die Siegesgöttin, Eros, Dionysos und seine Schar, die dem Tanze huldigen. Der Dichter Hesiod singt von den Musen gleich am Anfang seiner „Theogonie“:

Ihre zierlichen Füße umschweben in flüchtigem Tanze

Helikons bläulichen Quell und Zeus, des Erhabenen Altar.

Die Nymphen, die den traurigen Winter hindurch mit den Vögeln in den dunkeln Grotten sich die Zeit vertrieben haben, beginnen am Anfang des Frühlings ihre fröhlichen Tänze im Verein mit den Grazien.

Als religiös also galt vielen Griechen der Ursprung des Tanzes. Das ist eine Vorstellung, die auch bei anderen Völkern des Altertums herrschte, besonders, wie wir gleich sehen werden, bei den Ägyptern und auch bei den Juden, was Heinrich Heine im „Atta Troll“ in die Worte gekleidet hat:

Ja der Tanz in alten Zeiten
War ein frommer Akt des Glaubens,
Um den Altar drehte heilig
Sich der priesterliche Reigen.

Also vor der Bundeslade
Tanzte weiland König David;
Tanzen war ein Gottesdienst,
War ein Beten mit den Beinen!

Neben dieser Auffassung des göttlichen Ursprungs des Tanzes läßt sich im Altertum auch eine realistischere feststellen. Plato hielt, wie wir sahen, die Nachahmung des Gesprochenen oder Gesungenen durch die Körperbewegung für den Ausgangspunkt. Das griechische Wort *όρχεῖσθαι* deutet auf die Ekstase im allgemeinen und in mancherlei Äußerungen der Alten wird der Tanz als der natürliche Ausdruck momentaner Freude bezeichnet.

So geht es in dem herrlichen Athenæ zu:

Kaum steigt der Duft des Weines in die Nüstern,
So fängt, was Füße hat, zu tanzen an —

heißt es bei dem Komiker Alexis. Wer dächte dabei nicht an manche Figur auf bemalten griechischen Trinkschalen, wie den tanzenden Alten in Abbildung 14. Freudige Sprünge, wie der vom Wein Angeheiterte sie macht, der unwillkürlich wieder zum lallenden Kinde wird, bilden den Anfang der Tanzkunst. Weil es qualvoll ist, bei innerer Erregung äußerlich regungslos zu bleiben und Bewegung eine Befreiung bedeutet, tanzt der primitive Mensch, wie der Australier um seine Jagdbeute, so das deutsche Kind um seinen Weihnachtsbaum oder das griechische um das Weinkrüglein, das ihm als Preis am Feiertag winkt (Abb. 15). „Wie die Kinder“, sagt v. Wilamowitz treffend in der altgriechischen Verskunst, „einzelne oder in Gruppen sich drehen und winden, hinkochen und aufschnellen, wie sie sich von selbst mit Jauchzern und Gekreisch dabei zu begleiten wissen, wie ihre Stimmen den Rhythmus der Bewegungen einzuhalten und zu lenken verstehen, so hat es der primitive Mensch getan. Ihm war es eine Freude, daher freuten sich seine Götter auch daran, tanzten selbst und wollten, daß die Menschen ihnen zu Ehren tanzten und sangen.“ Pindar hat den Tanz einmal als ‚Beginn der Freude‘ bezeichnet und damit den wahren Ursprung gewiß richtig erkannt.

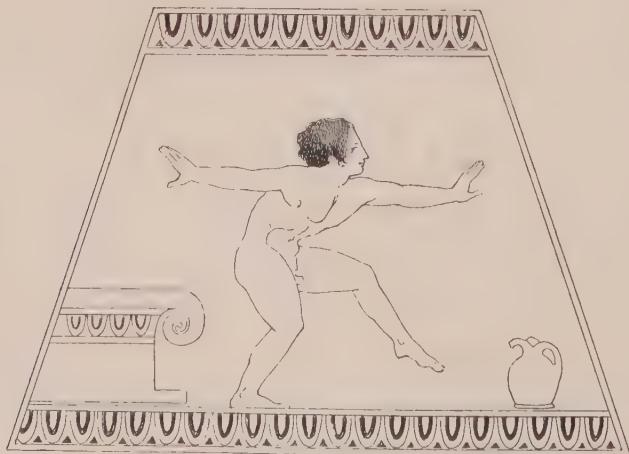


ABBILDUNG 15

DER TANZ BEI DEN ÄGYPTERN

Bei festlichen Umzügen vor allem spielten Tänze im alten Ägypten eine große Rolle. Es wurde die Tragbahre, auf der das Bild des Gottes oder des heiligen Tieres stand, von Frauen unter Musikbegleitung umtanzt, wobei die Tänzerinnen entweder unbekleidet waren oder ein langes, vorn offenes Gewand trugen, um durch Entblößung die bösen Dämonen zu verscheuchen. Es gibt Verzeichnisse von Teilnehmern an diesen Zeremonien, die bei bestimmten Festlichkeiten zu tanzen und zu singen hatten. Bei einer besonderen Gelegenheit mußte auch der König oder sein Stellvertreter einen feierlichen Tanz aufführen, ähnlich wie König David vor der wiedereroberten Bundeslade, kaum verhüllt, ein Hyporchema tanzte, vielleicht ägyptischer Sitte folgend, ebenso wie die um das goldene Kalb einen ‚Singetanz‘ ausführenden Juden Vorgänge bei der Prozession des Apisstieres nachgeahmt haben mögen. Der Tanz des Pharao fand in dem Augenblicke statt, in dem er bei dem großen Erntefeste vor dem Gotte der Fruchtbarkeit erschien, um seiner Freude und Dankbarkeit für die Gaben des Gottes Ausdruck zu geben. Ferner hören wir, daß ägyptische Priester den Lauf der Gestirne in ihren Tänzen darstellten und Szenen aus der Geschichte des Osiris und der Isis, die an den Nilufern mehrere Tage hindurch aufgeführt wurden. Die Tänze beim Erntefest wurden von Männern ausgeführt, die Stäbe trugen, welche sie in rhythmischem Takte aneinanderschlugen. Auch bei den Leichenbegägnissen spielte der Tanz eine wichtige Rolle. Im Zuge bewegten sich Frauen in langen Gewändern, die auf Musikinstrumenten spielten und heftig gestikulierend Zweige in der Luft schwangen (Abb. 16). An der Gruft begann „der schöne Tanz für den *Ka*, die göttliche Persönlichkeit des Verstorbenen, wobei Männer mit hohen Schilfmützen sich in langsamem Schritten hin und her bewegten (Abb. 17), während Frauen dazu taktmäßig in die Hände klatschten. Sehr interessant

ist die Darstellung auf einem Relief des alten Reiches (Abb. 18), auf dem wir feierliche Tänze vor einer Mastaba mit der Statue des Toten sehen. Emporheben der Arme mit gegeneinander gekehrten Handrücken und leichtes Heben eines Beines charakterisieren diesen Tanz.

Manchmal waren die Bewegungen der Tänzer am Grabmal lebhafter, man führte schnelle Drehungen aus, wobei das eine oder das andere Bein wagerecht hochgehoben wurde. Eine Art Pirouette ist der Tanzschritt in Abbildung 23. In wieder anderen Fällen eilte man unter Leitung eines Vortänzers schnell vorwärts, warf den Oberkörper zurück und schwang mit den Händen die Gerätschaften für die verschiedenen Grabzeremonien. Weit lebhafter als bei den Männern waren bei dieser Gelegenheit die Bewegungen der Frauen, die Arme und Beine ruckweise in die Höhe warfen, wie wir dies auf einem Gemälde aus der Zeit der 12. Dynastie im Grab des Antef-öker in Theben sehen (Abb. 20). Noch heute soll bei Beerdigungen in Ägypten, ähnlich wie bei den südlichen Nachbarvölkern Ägyptens ein solcher Tanz der weiblichen Anverwandten vorkommen. „Der Zweck dieser Begräbnistänze war einmal, den Toten zu erfreuen, zugleich sollte aber der Verstorbene vor den Schädigungen der bösen Geister bewahrt werden, und es wird gelegentlich deshalb ausdrücklich um die Ausführung eines solchen Tanzes vor der Gottheit gebeten. Als Vorbild diente der tanzfreudige Gott Bes, der allein oder mit gleichgestalteten Genossen das Sonnenkind gegen Gefahren geschützt hatte. Entsprechend seiner Zwerggestalt galt es als besonders wirkungsvoll, wenn man die Graptänze durch verwachsene Zwerge ausführen lassen konnte. Der Pharao suchte solche Wesen sogar aus dem Ausland zu beziehen, und die Stellung eines gewandten Zwerges war derart erfreulich, daß der König wünschen konnte, im Jenseits ein Tanzzwerg des Gottes zu werden.“



ABBILDUNG 16



ABBILDUNG 17

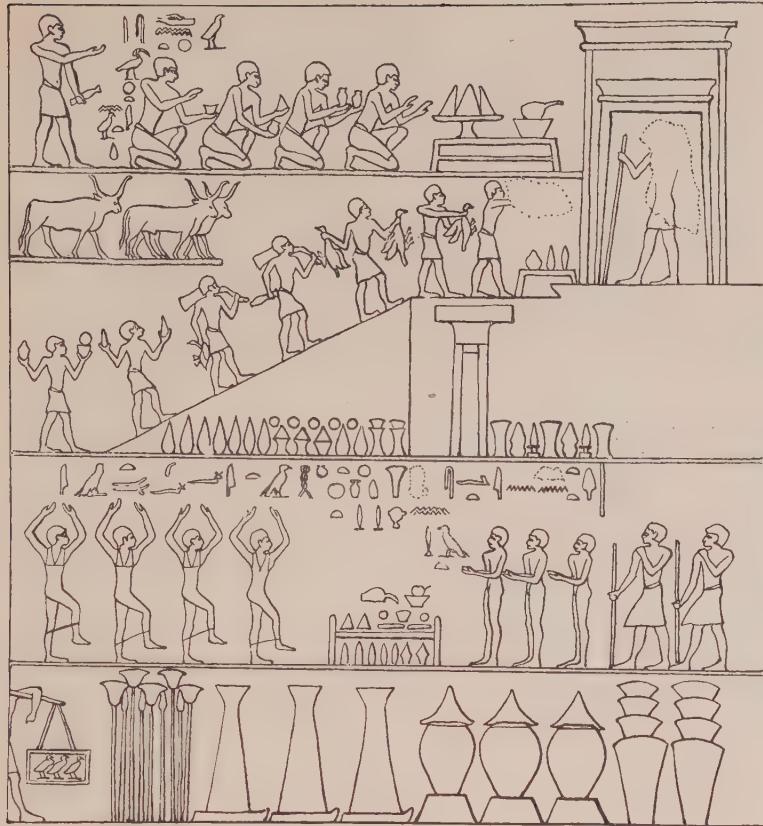


ABBILDUNG 18

Solche Tanzzwerge sind es wohl auch, die wir auf einem Marmorrelief der römischen Kaiserzeit, wahrscheinlich der Zeit Hadrians, sehen, welches vermutlich die Ruhestätte eines Toten an der Via Appia schmückte, der bei Lebzeiten ägyptischer Religion ergeben war in jenen Tagen, als ausländische Kulte in Rom die weiteste Verbreitung hatten. Das Relief, dessen eine Hälfte als Deckplatte für ein Grab wieder verwendet wurde, befindet sich seit kurzem im Thermenmuseum in Rom und ist bisher nicht so abgebildet worden, wie es dies nach seiner Bedeutung verdient. Unsere Abbildung 19 ist nach einer neuen Aufnahme hergestellt. Der obere Fries des Reliefs,

der von einer stehenden männlichen Figur mit einem Schurzfell getragen wird, welcher auf der abgebrochenen linken Seite eine andere entsprach, zeigt eine Anzahl ägyptischer Gebäude und Figuren, darunter den Apisstier auf einer Basis, Vögel, hundsköpfige Gottheiten; den Hauptstreifen bildet eine sehr lebendige und realistische Tanzszene, an der Zuschauer, die auf einem geschnückten Altar stehen, Männer, Frauen und Kinder unter lebhaften Bewegungen teilnehmen. Nahe vor der Tribüne tanzt ein alter Mann und klatscht dabei in die Hände, um den Takt anzugeben für drei vom Rücken gesehene Tänzerinnen, die heftige und unanständige Tanzbewegungen ausführen und nur mit ganz dünnen Gewändern bekleidet sind, zwei von ihnen mit Klappern in den Händen. Die fetten Körperperformen lassen auf Negerinnen schließen. Es folgen nach links ein tanzender verwachsener Zwerg und zwei gebückte Tänzer mit Stäben, die sie aneinander schlagen, zwischen ihnen tanzt ein pygmäenhaftes Männlein im Negertypus. Die Szene, die sich nach links fortsetzte, scheint in oder bei einem Tempel zu spielen.

Außer den bisher betrachteten Tänzen vorwiegend religiösen Charakters kamen in Ägypten auch solche vor, die lediglich als Zeichen der Freude ausgeführt wurden. Ein sehr schönes Relief zum Beispiel aus Luxor zeigt lebhaft tanzende Neger in einem Festzuge. Beim Erscheinen des Königs oder vornehmer Herren mußten die Untergebenen geregelte Freudensprünge machen, wie wir auf Denkmälern in El Amarna sehen. Ähnliche Sprünge führen beim Festzuge selbst zwei mit



ABBILDUNG 19

Wurfhölzern bewaffnete Männer vor, während drei danebenstehende mit Wurfhölzern den Takt dazu schlagen. Auch für diese Sitte hat sich ein entsprechender Brauch im Niltale bis in die Neuzeit erhalten, wie A. Wiedemann in seinem schönen Buch über das alte Ägypten gezeigt hat, dem ich mich in diesem Abschnitt eng anschließe, nämlich die Fechter, die mit Stöcken bewaffnet bei den Brautzügen erscheinen. Namentlich aber bei Gastmählern wurde in Ägypten getanzt. Zahlreiche Darstellungen führen uns dies vor Augen. In der älteren Zeit, während der 4. bis 5. Dynastie, sind diese Tänze meist sehr ruhigen Charakters, ernst, gemessen und etwas einförmig. Die Tänzerinnen schreiten langsam hintereinander her mit über dem Kopf gehaltenen Händen, ihre Haltung hat etwas fast Ornamentales, wie auf einer Malerei aus der Zeit der 5. Dynastie in dem Grabe des Nencheftken (Abb. 21). Der vorschreitende Fuß hebt sich kaum

über den Boden; manchmal sind es mehr als ein Dutzend Personen, die an diesen Tänzen teilnehmen. Mehrere Frauen, die in die Hände klatschen, fehlen fast nie, Harfe und Flöte bilden die musikalische Begleitung. Aber schon im alten Reich werden auch lebhaftere Tänze dargestellt. Aus der Zeit der 6. Dynastie stammt das merkwürdige bemalte Kalksteinrelief aus Sakkarâh, von dem Abb. 22



ABBILDUNG 20



ABBILDUNG 21

einen kleinen Ausschnitt gibt. Es lässt sich in gewisser Beziehung mit unserem modernen Ballett vergleichen. Eine Reihe von Mädchen haben ihre langen Zöpfe mit Kugeln von Holz oder Metall beschwert, neigen Oberkörper und Kopf weit zurück, das ganze Körpergewicht ruht auf dem linken Beine, das rechte und beide Arme sind in die Höhe gestreckt, Frauen, die vor ihnen stehen, schlagen dazu den Takt mit den Händen. Das unter jeder Tänzerin, wie in Abb. 21, in Hieroglyphenschrift angebrachte Wort (ȝB) bedeutet „Tanz“. Ähnliche Tänze kommen auch bei Paaren vor (Abb. 25). In einem Bilde aus derselben Zeit scheinen sogar je vier und vier Mädchen miteinander zu tanzen, wobei die eine Gruppe sich nach rückwärts beugt, die andere den vor ihnen stehenden Herrn zu begrüßen scheint und alle eigentlich gekrümmte und mit Gazellenköpfen versehene Stäbe in den Händen schwingen. Ein komplizierter Tanz aus der Zeit des alten Reiches aus einem Grabe der 4. Dynastie, der von Männern ausgeführt wurde und aus mehreren Touren bestand, lässt sich durch ägyptische Grabmalereien folgendermaßen rekonstruieren: „Die beiden Tänzer, die einen befransten Gürtel als einzige Kleidung tragen, stehen einander gegenüber und fassen

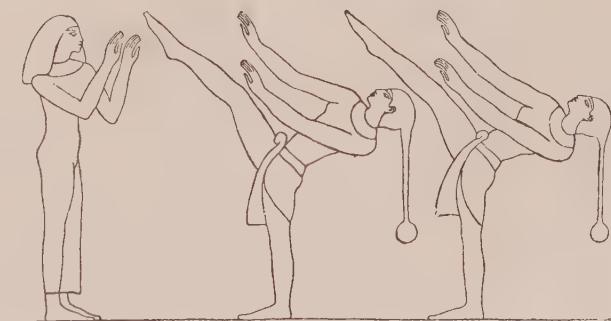


ABBILDUNG 22



ABBILDUNG 23

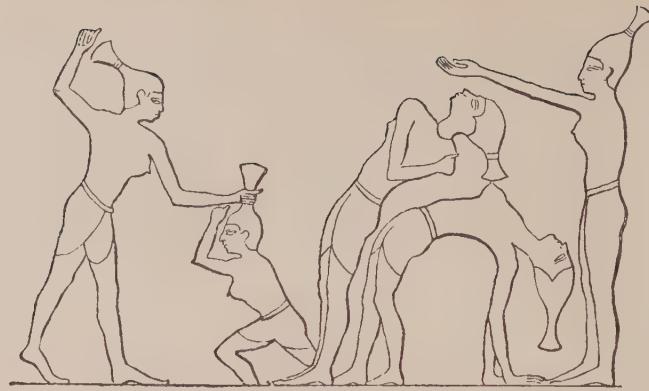


ABBILDUNG 24

sich mit ausgestreckten Armen bei der Hand. Beide führen genau die gleichen Bewegungen aus. Bei der einen Tour (Abb. 26a) erhebt jeder einen Arm und einen Fuß gegen den Nachbar, bei der anderen ziehen sie den erhobenen Fuß wie Kraniche in die Höhe (Abb. 26b), bei der dritten wenden sie sich voneinander ab und scheinen nach beiden Seiten entfliehen zu wollen (Abb. 26c). Jede dieser Touren führte ihren eigenen Namen, denn jede dieser Gruppen stellte für ein ägyptisches Auge eine bestimmte Szene vor. Derartige Tänze grenzen offenbar schon an das, was wir heute als „lebende Bilder“ bezeichnen würden, und daß es auch solche in Ägypten gegeben hat, zeigt uns ein Grab aus Beni Hasan. Zwei Gruppen von Mädchen bilden die Darstellung (Abb. 24). Die eine zeigt nach Erman, dem wir hier folgen, ein Königsbild, und zwar eine jener häufigen Siegesdarstellungen, in denen der Herrscher einen in die Knie gesunkenen Feind beim Kopfe packt und über seinem Haupt die Keule schwingt. „Unter den Füßen“ wird dies Bild genannt, denn in den Beischriften der Siegesdarstellungen heißt es stets: „Alle Völker insgesamt liegen unter deinen Füßen.“ Besonders reizvoll ist die zweite Gruppe, die durch die Inschrift als „Der Wind“

bezeichnet wird. Deutlich sprechen die Körper der Tanzenden den Sinn des Tanzspiels aus, indem sie die Sträucher und Gräser vorstellen, die sich unter dem Winde beugen. Eines der Mädchen biegt sich rückwärts, bis ihre Hände die Erde berühren, über sie beugt sich eine zweite mit verschränkten Armen, während eine dritte über beide die Hände ausstreckt. Alle sind nackt bis auf einen kurzen Lendenschurz und tragen kurzes Haar, das in einer Haube zusammengefaßt wird.

In der Zeit des neuen Reiches ändert sich mit der Tracht der Tänzerinnen auch der ganze

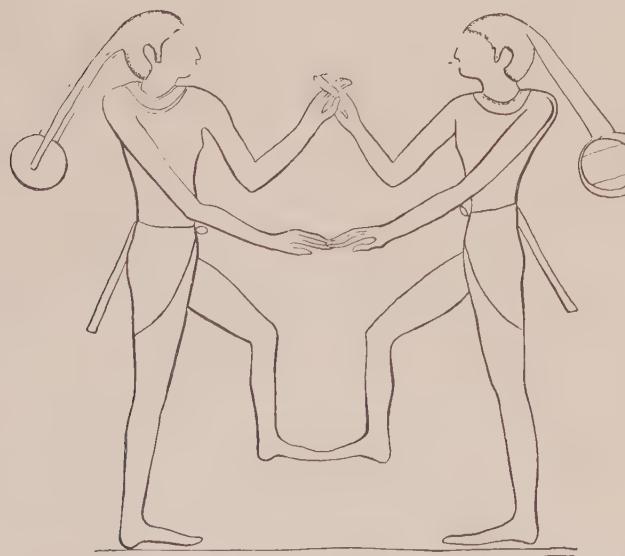


ABBILDUNG 25

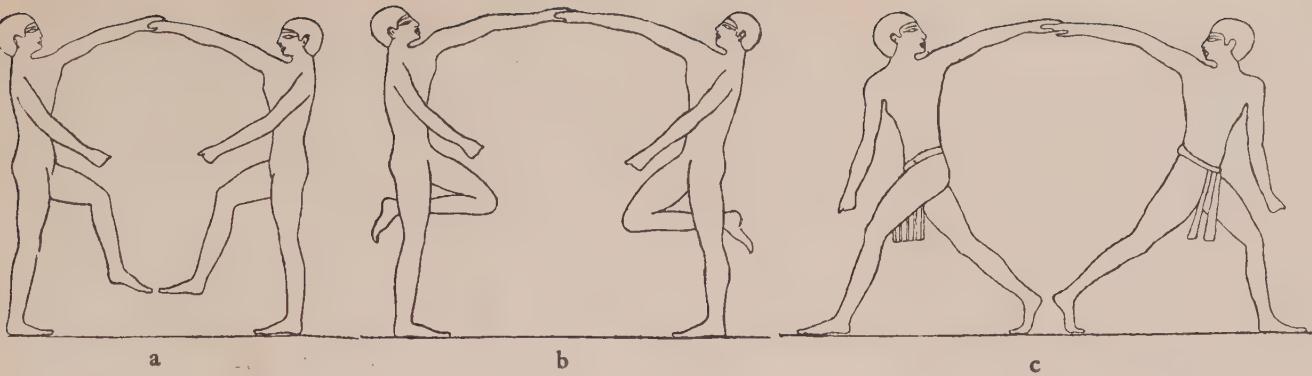


ABBILDUNG 26

Charakter ihrer Kunst. Die Mädchen erscheinen entweder in lange, durchsichtige Leinengewänder gehüllt, die den Körper mehr zeigen als verdecken, oder sie tragen überhaupt nur einen schmalen Gürtel um die Hüften. Während früher besondere Musikanten die Tanzenden begleiteten, wirbeln sich jetzt die Mädchen, oft selbst das Tamburin oder die Kastagnetten schlagend (Abb. 28) oder mit den Händen den Takt klatschend, in raschem Tempo umher, häufig in recht gewagten Bewegungen, an denen die alten Ägypter nicht weniger Freude hatten, als ihre heutigen Nachkommen, indem man die geladenen Herren und Damen nicht besser zu unterhalten wußte, als durch Tänzerinnen, die mit reicher Perücke, Halskragen und Ohrringen geschmückt, im übrigen aber nur mit einem Gürtel bekleidet, neben den bekränzten Weinkrügen zu Flötenspiel und Gesang ihre Tänze ausführten (Abb. 27, 31, 32). In diesen Bildern herrscht, wie Ahrem sehr fein ausgeführt hat, der Geist einer zierlichen Koketterie. „Die Lautenspielerinnen führen vor einem vornehmen Beamten, der mit seiner Gemahlin zu Tisch sitzt, ein Tänzchen auf. Sie drücken das Gesäß aufreizend hinaus, berühren kaum mit den Füßen die Erde und bewegen die Beine mit einer gewollten Grazie, um erotisches Gefallen zu erwecken. Sehr graziös macht eines der Mädchen seine Verbeugung in dem Bewußtsein, daß sie gefällt, und daß ihre Reize Beachtung verdienen. Leicht gefällig liegt bei den anderen die Laute in ihrem Arm, mit eleganten Fingern berühren sie die Saiten. Eine schwungvolle, flüssige Bewegung belebt die Arme, kokett herausfordernd sitzt das Köpfchen auf dem beweglichen Halse und man könnte vermuten, daß sie kleine, pikante Liedchen singen. Der reiche Halsschmuck und die Flechten, die mit ihrem Gebaumel die

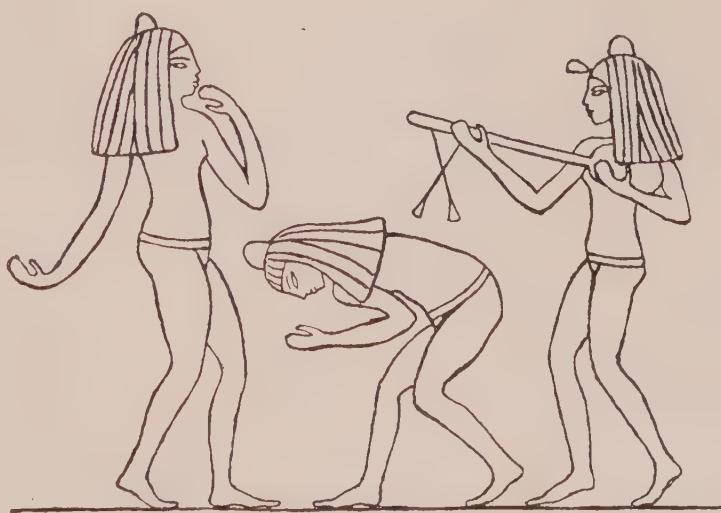


ABBILDUNG 27

Bewegungen des Kopfes noch zierlicher erscheinen lassen, erhöhen die launige Fröhlichkeit. Ein minutiöser Geist und eine an das Rokoko erinnernde Geziertheit sprechen aus dieser Darstellung, doch bewahrt die Vornehmheit der Linienführung vor Unnatur.“ Zu den schönsten Darstellungen des neuen Reiches gehört eine in Abbildung 29 wiedergegebene Gruppe von Mädchen. Die Lautenspielerin, vom Rücken gesehen, bildet den einzigen ruhenden Punkt in der Komposition, rechts von ihr tanzen zwei Mädchen, bei denen sich mit ihrer Vorwärtsbewegung ein rückläufiges Moment verbindet. „Eine leise Traurigkeit mäßigt die Bewegung, die in aller fließenden Lebendigkeit etwas Zögern-des, Schleppendes hat. Dieser Ausdruck des Körpers verdichtet sich in der ernsten Neigung des Hauptes. Die Gemütsverfassung dieser Mädchen ist von einer Innerlichkeit, wie sie sonst selten ausgedrückt erscheint. Die kniende Gestalt links, die sich gut in den freien Raum einschmiegt, wiederholt in der Ruhe den seelischen Ausdruck der bewegten Gruppe und bringt ihn zu leisem Verklingen.“ In den Körpern dieser Tänzerinnen ist das Schönheitsideal der Ägypter mit seinen überschlanken Proportionen vortrefflich zum Ausdrucke gebracht. Entgegen den

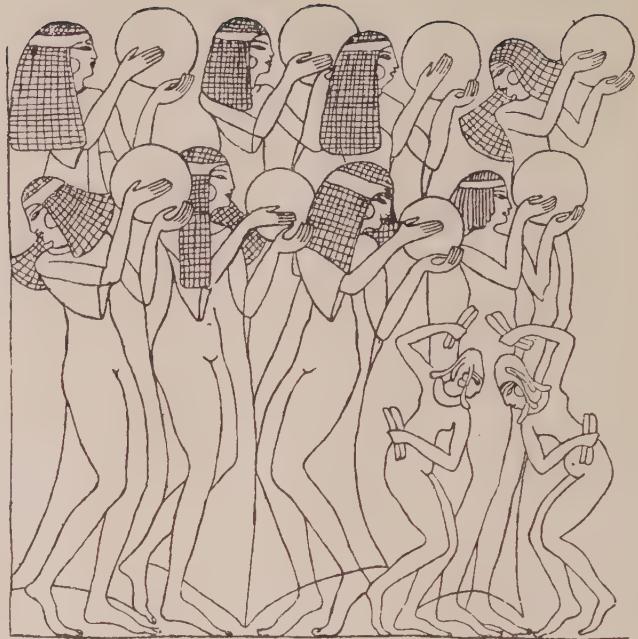


ABBILDUNG 28

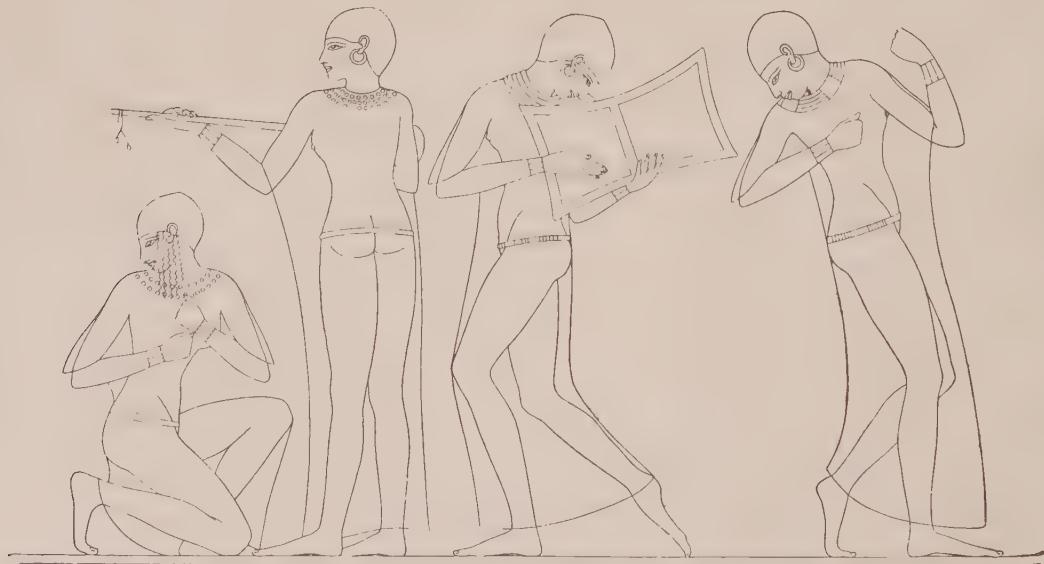


ABBILDUNG 29



ABBILDUNG 30

anderen Orientalinnen suchten die ägyptischen Frauen durch systematische Körperkultur sich schlank zu erhalten. Wir besitzen die wundervolle Darstellung einer Ägypterin bei einer schwierigen gymnastischen Bewegung (Abb. 34), bei der der Körper sich wie eine Gerte biegt. Turnen und Gymnastik der Frauen spielten in Ägypten eine so große Rolle, wie sonst bei den Völkern des Altertums nur noch in Sparta und Etrurien. Nichts war für die ägyptische Frau verabscheuwürdiger als fette Körperformen. Ein ägyptischer Volksdichter besingt sein Frauenideal mit den Worten, die wie eine poetische Beschreibung zu den in den Abb. 30, 33 und 34 wiedergegebenen, entzückend schlanken Frauenkörpern aufgefaßt werden könnten:

Die schönste der Frauen,
Ein Mädchen, dessengleichen man nie sah,
Schwärzer war ihr Haar, als das Dunkel der Nacht,
Als die Beeren des Adeb-Strauches.
Weißer waren ihre Zähne,
Als der Splitter von Feuerstein an der Säge,
Zwei Kränze waren ihre Brüste,
Festgesetzt an ihrem Arm.

Einen Tanz bei einem Gastmahl aus der Zeit des neuen Reiches (18. Dynastie) zeigt besonders schön ein jetzt in London befindliches Wandgemälde aus einem Grabe bei Theben, das künstlerisch zu den vollendetsten seiner Art gehört. In der oberen Reihe sitzen vornehme Damen und



ABBILDUNG 31



ABBILDUNG 32



ABBILDUNG 33

Herren auf Stühlen nach links gewendet, vor der vordersten steht ein an Hals und Armen reich mit Schmuckstücken behängtes Mädchen, das bis auf einen schmalen Gürtel ganz nackt ist, also eine Tänzerin. In dem unteren Abschnitte sitzen in der Mitte mit graziöser Neigung des Kopfes zwei Musikantinnen, von vorne gesehen in einer Kühnheit der Zeichnung, die ihresgleichen sucht in ägyptischer Kunst (Abb. 33). Zwei andere klatschen mit den Händen den Takt zum Tanze zweier nackter Mädchen, die einen, wie es scheint, pantomimischen Tanz ausführen, wobei die eine mit erhobenen Armen, zusammengefalteten Händen und geneigtem Haupte die Bewegung einer zum Tauchen sich anschickenden macht, die uns unter den griechischen Tänzen wieder begegnen wird, während die andere sich bückt und die Hände hält, etwa wie wenn man aus einer Quelle einen Wasserstrahl aufzufangen sich bemüht. In allen diesen Darstellungen aus der Zeit des neuen Reiches gewahren wir eine wesentliche Veränderung gegen die ältere Sitte. Das erotische Element, das Preisgeben des Körpers tritt jetzt in den Mittelpunkt, das Ornamentale des Tanzes aus der Zeit des alten Reiches mit seinem sakralen Charakter ist aufgelöst in lebhafte Bewegung, die oft fast bacchantischen Charakter trägt.

Ergänzend zu den bildlichen Darstellungen mag zum Schluß die Schilderung der Tänze bei dem Gastmahl eines reichen Ägypters treten, die gegen das Ende des 4. Jahrh. v. Chr. ein junger Syrakusaner, der sich vorübergehend in Memphis aufhielt, entworfen hat: „Nachdem ich eine Zeitlang damit verbracht hatte, diese Annehmlichkeiten und diese exquisiten Weine zu kosten, sah ich eine Musikantengruppe auftreten mit verschiedenen Instrumenten in den Händen, unter denen ich Harfen, Guitarren, Leiern, einfache und doppelte Flöten, Tamburine und Zymbeln unterschied. Wir wurden unaufhörlich mit einer Fülle von Gesängen überschüttet, die aufs wärmste von der Zuhörerschaft beklauscht wurden. Dann, auf ein gegebenes Zeichen, nahmen ein Tänzer und eine Tänzerin, beide mit Klappern versehen, in der Mitte des Saales Platz. Diese

Klappern sind bekanntlich aus zwei kleinen Stücken runder und ausgehöhlter Hölzer gebildet, die in den Handflächen liegen und die, heftig gegeneinander geschlagen, die Kadenzen zu den Schritten der Tänzer angeben. Diese beiden Künstler tanzten einzeln oder zusammen graziöse Figuren, mit Pirouetten vermischt, indem sie sich bald trennten, bald wieder einander näherten, der Jüngling mit seiner Partnerin laufend und sie mit Gesten zärtlichen Flehens verfolgend, während sie sich drehend und die Pirouette schlagend immer vor ihm floh, wie um diese galanten Annäherungsversuche zurückzuweisen. Dieses ganze Schauspiel erschien mir sehr amüsant, begleitet wie es war von einer Leichtigkeit, Geschmeidigkeit und von Stellungen von unvergleichlicher Grazie. Plötzlich verschwanden sie und sofort trat an ihre Stelle eine Truppe von Tänzern, die nach allen Richtungen sprangen, sich miteinander vereinigten, aufeinander hüpften, mit einer unglaublichen Behendigkeit sich gegenseitig auf Schultern und Kopf kletterten, Pyramiden bildeten, die bis an die Decke des Saales reichten, dann nacheinander herunterfielen, um sich neuen Kapriolen und noch erstaunlicheren Saltomortales hinzugeben. Fortwährend in Bewegung, tanzten sie bald nur auf den Händen, bald gruppierten sie sich paarweise, einer mit dem Kopf nach unten zwischen den Beinen des anderen, dann hoben sie sich gegenseitig und kehrten so in ihre Stellung zurück, wobei jeder abwechselnd gehoben wurde und auf den Boden sank, indem er seinen Partner in die Höhe hob. Ihre Equilibristen- und Gauklerbewegungen erregten in ihrer Mannigfaltigkeit Staunen und unterhielten die Eingeladenen aufs beste. Fortwährend mischte sich das Gelächter mit dem Applaus ihrer bewundernden Zuschauer.“



ABBILDUNG 34

GRIECHISCHE TÄNZE

“Οι δὲ χοροῖς κάλλιστα θεοὺς τιμῶσιν, ἄριστοι
ἐν πολέμῳ.

SOKRATES

Ehe wir uns den erhaltenen Darstellungen des griechischen Tanzes zuwenden, mag an die zahlreichen Werke, Statuen wie Gemälde berühmter Künstler erinnert werden, deren in der antiken Kunsliteratur Erwähnung geschieht, von denen sich aber, außer Nachwirkungen auf die spätere Kunst, nichts erhalten hat. Nur einige der sicher bezeugten will ich herausgreifen. Von der Hand des Phidias waren am Thron des olympischen Zeus zwölf tanzende Siegesgöttinnen dargestellt. Der korinthische Erzkünstler Kallimachos hatte einen Chor von Tänzerinnen aus Bronze gefertigt, die berühmten *Lacaenae saltantes*, die stark auf die spätere Kunst einwirkten. Apelles malte die Artemis inmitten ihres Mädchenchores, Praxiteles schuf nach Plinius' Angabe Mänaden und sogenannte Thyaden sowie Karyatiden und Silene aus Marmor. Von den sonst häufig genannten Satyrfiguren, Mänaden und Flötenspielern anderer griechischer Künstler mögen wir uns manche in tanzender Haltung vorstellen, ohne jedoch Näheres darüber aussagen zu können.

Die früheste bildliche Darstellung von Tanzenden begegnet uns in der homerischen Beschreibung des Schildes des Achilleus, wo zweimal ein Reigentanz ausführlich beschrieben wird.

Jünglinge nun, aufjauchzend vor Lust und rosige Jungfrau
Trugen die süße Frucht in schön geflochtenen Körben.
Mitten darinnen spielte ein Knabe auf klingender Phorminx
Reizende Töne, auch sang er dazu anmutig den Linos
Mit hellschallender Stimme, und ringsum tanzten die andern,
Unter Gesang und Gejauchze mit hüpfendem Fuß ihn begleitend.



ABBILDUNG 35

Ferner ein Reigentanz wurde gefügt von dem herrlichen Künstler,
Dem gleich, wie ihn vordem in Knossos breiten Gefilden
Dädalos hatte gebildet der lockigen Ariadne.
Jünglinge tanzten daselbst und viel umfreiete Jungfrau
Zierlichen Ringeltanz, an den Händen einander sich haltend.
Schöne Gewand' umflossen die Jünglinge, hell, wie des Öles
Sanfter Glanz und die Mädchen umhüllte zarte Leinwand.
Liebliche Kränze auch schmückten die Jungfrau, aber den Knaben
Hingen goldene Dolche zur Seit' an silbernen Riemen.
Die nun hüpfeten jetzo mit leicht hinschwebenden Füßen,
Kreisend umher, gleichwie die gerundete Scheibe der Töpfer
Sitzend mit prüfenden Händen herumdreht, ob sie auch laufe.
Bald auch hüpften sie wieder in Reihen gegeneinander.

Großes Gewühl stand rings um den lieblichen Reigen versammelt,
Fröhlich im Herzen gestimmt, und der göttliche Sänger darunter
Sang zu der Laute Getön, auch zwei tanzkundige Männer
Stimmten an den Gesang und drehten sich in der Mitte.

In der Odyssee hören wir von den phäakischen Jünglingen, daß sie im Kreise um den Sänger herumtanzten, der sie mit der Leier begleitet, so daß Odysseus die Anmut und Schnelligkeit ihrer Bewegungen bewundert. Nausikaa ist durch diese Tanzfreudigkeit der Jünglinge ihres Volkes freilich gezwungen, häufig zum Flusse hinunter zu fahren. In entzückend hausfraulicher Art bittet sie:



ABBILDUNG 36

Vater, besorge mir doch einen Wagen, ich muß die Gewandung
Nach dem Fluß hinfahren und waschen, denn sie verkommt mir.
Und es ginge doch nicht, daß du mit allen den Herren
Sitzest im Rat und hast kein reines Gewand am Leibe.
Sind dir doch auch fünf Söhne dahier im Hause geboren,
Zweie vermählt und drei noch blühende Junggesellen.
Gehn die von Hause zum Tanz, so wollen sie immer ein neues
Sauber gewaschenes Kleid. Das liegt mir alles am Herzen.

Zur Illustration der Tänze in der Schildbeschreibung, in denen teils Ringeltänze, teils Tänze reihenweise aufeinander losschreitender Jünglinge und Mädchen beschrieben werden, lassen sich Bildwerke des kretisch-mykenischen Kulturkreises etwa aus der Mitte des 2. Jahrtausends vor Chr. heranziehen, dessen Sitten sich bekanntlich in den homerischen Gesängen an vielen Stellen spiegeln.

In Palaiokastro in Kreta wurde die kleine tönerne, sehr primitive Gruppe gefunden, die unsere Abbildung 35 zeigt. Mehrere Figuren in langen Gewändern führen einen fröhlichen Rundtanz um den Sänger mit der Lyra aus, wie in der Schildbeschreibung Homers „kreisend umher, gleichwie die gerundete Scheibe der Töpfer sitzend erfaßt“ und „mittendarin der Knabe mit klingender Phorminx“. Auch eine in Olympia gefundene, freilich bedeutend jüngere Gruppe ähnlich tanzender Figürchen aus Bronze (Abb. 36), die wie auf dem Rande einer runden Scheibe angeordnet erscheinen, läßt sich hier vergleichen. Auch die andere Form der von Homer beschriebenen Tänze, der Chorreigen in Reihen, die sich gegenüberstehen, kommt auf Vasen geometrischen Stiles vor und wird uns später beschäftigen (Abb. 73). Die zuletzt erwähnten Bildwerke stammen etwa aus der Zeit, in der die homerischen Gesänge von einer überragenden Dichterpersönlichkeit aus Jahrhunderte alten Einzelliedern in feste Form gegossen wurden.

Da die Insel Kreta im Altertum als das klassische Land, ja als Wiege der Tanzkunst galt, so ist es nicht zu verwundern, daß gerade dort besonders schöne Darstellungen von Tanzfiguren gefunden wurden. In erster Linie sind hier, weil am besten erhalten, einige goldene Siegelringe mit eingravierten Tänzerinnen zu nennen, von denen wir drei abbilden. Auf einem solchen aus Vaphio bei Sparta (Abb. 37) tanzt in der Mitte eine Frau mit sehr enger Taille und weitem Volantrock, dem bekannten Kostüm der Damen am Hofe des Minos, die Arme lebhaft bewegend, rechts liegt ein Kultgerät, von einem weit überhängenden Baume, links pflückt ein Jüngling mit merkwürdig barocker Bewegung eine Blume oder Frucht. Ähnlich kultischen Charakter trägt auch die zweite Darstellung, auf einem Goldring aus Mykene (39), auf dem dritten in Kreta selbst gefundenen Ring sieht man einen Tanz von vier Frauen, denen der Rhythmus bis in den Fingerspitzen zuckt (Abb. 40). Auch die bekannten Wandgemälde aus dem Palast in Knossos zeigen uns Tänzerinnen mit fliegendem Haar in zierlichsten Bewegungen. Einmal tanzt ein Chor solcher Frauen auf einer Wiese unter Bäumen angesichts einer großen Zuschauermenge.

Die Fertigkeit der kretischen Frauen im Tanzen war im ganzen Altertum berühmt. Noch nach fast 1000 Jahren konnte die griechische Dichterin Sappho singen:



ABBILDUNG 38

Horch, kretische Frauen tanzen mit zarten Füßen
So klingenden Gang nahe des Altars Stufen,
Der schimmernd und fein trennte des Tanzes
Glieder.

Aber auch die Tänze der Männer in Kreta waren berühmt. Dort galt es jederzeit als die ernste Beschäftigung aller Tapferen nicht nur aus dem



ABBILDUNG 37

Volke, sondern auch aus den edelsten Familien, es im Tanzen zu einer gewissen Vollkommenheit zu bringen. So hatte schon Homer den Kreter Meriones einen großen Tänzer genannt. Durch die im Tanz gewonnene Behendigkeit und durch geschickte Wendungen wußte er den auf ihn abgeschleuderten Wurfgeschossen mit Leichtigkeit auszuweichen. Der berühmte, als Pyrrhiche bezeichnete Waffentanz war in Kreta zu Hause. Der Sage nach soll die kretische Göttin Rhea die erste gewesen sein, die am Tanzen Wohlgefallen fand und ihre Korybanten, die ‚Schopfräger‘, in Phrygien und die Kureten, die ‚Geschorenen‘, in Kreta Tänze aufführen ließ. Ihrem neugeborenen Zeuskinde ward das Leben vor den Nachstellungen des Kronos nur dadurch gerettet, daß die Kureten es tanzend umsprangen und mit Waffenlärmen schützten. Der römische Dichter Lucretius schildert



ABBILDUNG 39

die zum Schutze des Zeuskindes tanzenden bewaffneten Kureten anschaulich mit den Worten, die uns durch das nachstehend abgebildete römische Relief (Abb. 42) vergegenwärtigt werden.

Ein bewaffneter Trupp, sie spielen in Reihen zusammen,
Stampfen nach Maß und Takt betränkt mit Blute den Boden.
Schüttelnd auf ihren Häuptern die furchtbar wallenden Büsche,
Stellen sie jene Kureten aus Dikte vor, denen man nachröhmt,
Daß in Kreta sie einst das Wimmern des Zeuskindes schützten,
Selber Knaben, umtanzend in fliegenden Reihen das Knäblein,
Und bewaffnet im Takt an die Schilder schlugen die Schwerter,
Daß Saturnus ihn nicht ergriffe und möchte verschlingen.

Die Szene findet sich auf einer Reihe von sogenannten Campanareiefs abgebildet, die in römischer Zeit zum Schmucke der Wände dienten und von denen unsere Abbildung nur eine Probe gibt. Von Kreta aus ist dieser Waffentanz nach Griechenland übergegangen, und zwar zunächst nach dem dorischen Sparta, wo er in rein militärischer Weise aufgefaßt und als Vorübung für den Krieg angesehen wurde. Die Spartaner ließen ihre Knaben vom fünften Lebensjahr ab in der Pyrrhiche unterrichten, die in kriegerischer Rüstung getanzt wurde und ein Scheingefecht darstellte, bei dem nach Art

der Waffentanz war in Kreta zu Hause. Der Sage nach soll die kretische Göttin Rhea die erste gewesen sein, die am Tanzen Wohlgefallen fand und ihre Korybanten, die ‚Schopfräger‘, in Phrygien und die Kureten, die ‚Geschorenen‘, in Kreta Tänze aufführen ließ. Ihrem neugeborenen Zeuskinde ward das Leben vor den Nachstellungen des Kronos nur dadurch gerettet, daß die Kureten es tanzend umsprangen und mit Waffenlärmen schützten. Der römische Dichter Lucretius schildert



ABB. 40



ABBILDUNG 41



ABBILDUNG 42

der modernen Bajonettübungen Angriff und Verteidigung mit sehr raschen Bewegungen nachgeahmt wurden.

In Xenophons „Anabasis“ wird uns dieser Waffentanz anschaulich geschildert, der auch außerhalb Spartas bei anderen griechischen Stämmen bald beliebt wurde. Während eines Aufenthaltes auf dem Marsche vertrieben sich die Griechen im Lager die Zeit mit Tänzen. „Zuerst“, heißt es bei Xenophon, „standen Thrakier auf und begannen nach der Flöte einen Waffentanz, wobei sie mit großer Behendigkeit hohe Sprünge machten und die Schwerter schwangen; zuletzt hieben sie aufeinander los, so daß jedermann glaubte, sie träfen einander; es war aber bloße Täuschung, wenn einer sank. Der Sieger zog seinem Gegner die Rüstung aus und ging, den Sitalkas singend, davon, andere Thrakier aber trugen den Besiegten, als ob er tot wäre, hinweg. Er hatte aber keinen



ABBILDUNG 43

Schaden genommen. Hierauf traten die Änianen und Magneten auf und führten einen Waffentanz auf, den sie *καρπεία* nannten. Er fand auf folgende Weise statt. Der eine legte die Waffen, neben sich auf den Boden nieder und tat, als ob er säte und pflügte, während er sich oft umsah, wie einer, der sich fürchtet. Da kam ein Räuber heran, und als jener ihn erblickte, ergriff er die Waffen und ging ihm entgegen und kämpfte mit ihm vor dem Pfluggespann. Alles dies taten sie nach dem Takte, den die Flöte angab. Endlich fesselte der Räuber den Mann und trieb das Joch Ochsen weg. Einigemal überwältigte auch der Pflüger den Räuber, band ihm die Hände auf den Rücken, spannte ihn neben die Stiere und trieb ihn zum Ziehen an. Hierauf trat ein Mysier auf, in beiden Händen einen kleinen Schild haltend. Bald nahm er im Tanz eine Stellung ein, als ob er es mit zwei Gegnern zu tun hätte, bald tat er, als ob er sich mit den Schilden nur gegen einen deckte, bald drehte er sich in Wirbeln umher, bald stürzte er die Schilder in den Händen über den Kopf und gewährte so ein recht artiges Schauspiel. Zuletzt tanzte er persisch, indem er die Schilder zusammenschlug, auf die Knie niederfiel und sich wieder erhob. Dies alles tat er nach dem Takte der Flöte. Nach ihm traten die Mantineer und andere Arkadier, aufs stattlichste ausgerüstet, auf, sie schritten unter Begleitung von Flöten umher, sangen den Päan und tanzten, wie man bei feierlichen Aufzügen zu den Tempeln der Götter pflegt. Die Paphlagonier, denen zu Ehren diese Schauspiele gegeben wurden und die alles dieses mit ansahen, wunderten sich höchstlichst, daß alle diese Tänze in den Waffen geschahen. Als der Mysier ihr Erstaunen wahrnahm, beredete er einen Arkadier, der eine Tänzerin hatte, diese einführen zu dürfen; er kleidete sie aufs prächtigste und gab ihr einen leichten Schild in die Hand. Sie tanzte nun mit vieler Leichtigkeit die Pyrrhiche. Es entstand ein großes Beifallklatschen, und die Paphlagonier fragten, ob denn in Hellas auch die



ABBILDUNG 44

Weiber mit in den Kampf zögen, worauf sie zur Antwort erhielten, daß gerade sie es wären, die den König aus dem Lager vertrieben hätten. Hierüber ging die Nacht hin.“

Die Abbildungen 38 und 41, von rotfigurigen griechischen Vasen, können zur Veranschaulichung solcher Tänze, wie Xenophon sie beschreibt, dienen. Das mit Helm, Schild und Lanze bewehrte und mit einem Ledergewand mit Ärmeln und hohen Stiefeln bekleidete Mädchen auf der letzteren führt zum Spiel der ihren Schritten folgenden Flötistin die kriegerische Stellung und charakteristische Gebärde der Verteidigung auf dem Rückzug vor.

Zu dem eigentlichen Nationaltanz in Sparta wurde die Pyrrhiche erst durch die Flötenweisen und Gesänge des Thaletas aus Kreta, um 620 v. Chr. und hielt sich dann viele Jahrhunderte hindurch bei den Spartanern als beste Vorübung für den Kriegsdienst, in einer Zeit, als ihr eigentlicher Charakter bei den anderen Griechen längst in Vergessenheit geraten war. Denn im Laufe der Jahrhunderte entartete dieser Waffentanz so sehr, daß er in der römischen Kaiserzeit nur noch den alten Namen trug, den militärischen Charakter aber gänzlich eingebüßt hatte. Auf die durch eindringende neuere Forschung so klar wie bei keinem andern antiken Tanze vor Augen liegende, historische Entwicklung der Pyrrhiche außerhalb Spartas, wo nach dem Zeugnis des Apuleius auch Frauen sie noch in später Zeit in der alten, kriegerischen Form tanzten, kommen wir unten zurück.

Wir wollen zunächst die übrigen Tänze der Spartaner, über die wir durch die Überlieferung besonders gut unterrichtet sind, im Zusammenhang betrachten. Außer dem Waffentanze kannte dieses in allen körperlichen Übungen so tüchtige Volk, das in der Tanzkunst das Erbe Kretas antrat, noch zwei kriegerische Tänze,



ABBILDUNG 45

in denen sie die Jugend unterrichteten; zunächst die Gymnopädien, die schon im 7. Jahrh. v. Chr. aus Kreta eingeführt worden waren, in Sparta aber eine Umformung dahin erfahren hatten, daß nackte Knaben den Tanz ausführten. Er bestand in einer Imitation des Ringkampfes und Pankrations, wobei die Kämpfenden die Füße nach dem Takt einer ernsten Musik bewegten. Es war der erste Akt der Festvorführung, nach dem



ABBILDUNG 46

man dann zur feierlich bewegten Pyrrhiche schritt. Eine besondere Art dieses Tanzes wurde auf Hierax zurückgeführt. Das hohe Ansehen der Gymnopädien in Sparta geht daraus hervor, daß man die unverheirateten Männer, das heißt solche, die zur Ehe tüchtig und fähig waren und ihr trotzdem auswichen, vom Anblick dieser herrlichen Knabentänze ausschloß, um sie besonders empfindlich zu strafen. Bezeichnend für die Begeisterung der Spartaner für diese Chöre ist die Erzählung, daß einstmals, als die Nachricht von der Niederlage des spartanischen Heeres bei Leuktra eintraf, diese Tänze erst zu Ende geführt werden mußten, ehe man sich der Nationaltrauer hingab. Plutarch im „Leben des Lykurg“ hat uns den Wortlaut der Wechselgesänge der drei Tanzchöre, die dabei mitwirkten, überliefert. Die Alten sangen: „Einst waren wir krafterfüllte Männer“, worauf der Männerchor einfiel: „Wir aber sind es, hast du Lust, so versuche es“ und schließlich die Jungen sangen: „Wir werden einst noch viel stärker sein“.

Der andere, wohl ebenso bekannte Tanz der Spartaner waren die *Embaterien* oder Marschtänze, die durch den Dichter Tyrtäus unsterblichen Ruhm erlangt hatten. Unter Absingen in bestimmtem anapästischem Rhythmus abgefaßter, von Tanz begleiteter Marschlieder zogen die Spartaner in die Schlacht und bei den Feldzügen pflegten sie nach der Mahlzeit oder sonst in Erinnerung an jene Siegestaten einen Marschtanz des Tyrtäus auf-

zuführen. In einem dieser Lieder heißt es: „Wohlauf, spartanische Jungens, in den Waffen zum Tanze des Ares“. Aus dieser Zeit ist uns eine Darstellung erhalten, auf der wir Reihen von Kriegern unter Anführung eines Flötenbläzers mit tanzelnden Schritten dem Feinde entgegenrücken sehen. Es ist das oben in Abbildung 43 wiedergegebene Bild einer kleinen Vase der als protokorinthisch bezeichneten peloponnesischen Gattung, die wahrscheinlich in Sikyon, der Nachbarstadt von Korinth hergestellt wurde. Hierher gehört auch, was Lukian in seiner Schrift über den Tanz überliefert hat, daß näm-



ABBILDUNG 47



ABBILDUNG 48

lich in Thessalien, ähnlich wie in Sparta, die Tanzkunst in so hohem Ansehen stand, daß man sogar die ersten Männer im Staate und die Vorkämpfer in den Schlachten „Vortänzer“ nannte, wie sich dies aus den Inschriften der Bildsäulen ergibt, die den verdienten Männern vom Staate gesetzt wurden. Da heißt es zum Beispiel: „Den N. N. erwählte die Bürgerschaft zum Vortänzer“. Unter einer anderen Bildsäule steht: „Ilation, dem trefflichen Vortänzer der Schlacht, errichtet dies Standbild die Bürgerschaft“. Also engste Verbindung von Tanzkunst und Kriegskunst, die bei den Spartanern Jahrhunderte hindurch erhalten blieb. „Noch jetzt sehen wir“, sagt Lukian, „wie ihre Jünglinge der Tanzkunst nicht minder eifrig als den Waffenübungen obliegen. Die Musik begleitet dieses Volk in allen seinen Bewegungen: mit fest geregelten Schritten rückt es dem Feinde entgegen und im Kampfe selbst, nachdem die Flöte das Zeichen zum Angriff gegeben, bestimmen Takt und Töne die Bewegungen des Kriegers. Und wirklich haben sie, durch diese musikalische Wohlordnung geleitet, es dahin gebracht, daß sie immer über alle übrigen die Oberhand behielten.“ Das oben schon angeführte Wort des Sokrates, daß diejenigen Männer, die am besten tanzen, auch die besten im Kriege sind, hat also in Sparta eine glänzende Bestätigung erfahren.



ABBILDUNG 49



ABBILDUNG 50

Doch wäre es verfehlt anzunehmen, daß bei den Spartanern nur kriegerische Tänze üblich waren. Wir hören auch von solchen friedlicher Art.

Lukian sagt darüber: „Wenn die Spartaner sich von ihren Ring- und Faustkämpfen erholen wollen, so lösen sich diese Anstrengungen in einen friedlichen

Tanz auf; ein Flötenspieler sitzt mitten unter ihnen und begleitet sein Spiel mit Taktschlägen: die Jünglinge schlingen einen Reigen und führen, nach dem Takte sich bewegend, die mannigfältigsten Figuren aus, die bald kriegerische Bilder, bald tänzelnde Scherze, wie Bacchus und Venus sie lieben, darstellen. Von den zwei Lieder-



ABBILDUNG 51



ABBILDUNG 52



ABBILDUNG 53

Als speziell spartanisch führt Lukian weiter einen Tanz an, den sie *ὅρμος*, „die Halskette“, nannten. Dieser wird von Jünglingen und Mädchen gemeinschaftlich in einem bunten Reigen getanzt und hat in der Tat viele Ähnlichkeit mit einer Kette. Den Reigen führt ein Jüngling mit männlichem Tanzschritt und unter Bewegungen, wie er sie einst im Kriege zu machen hat. Sein Mädchen bewegt sich mit dem sittsam-zierlichen Schritt ihres Geschlechtes. Diesem vortanzenden Paare folgt das zweite usw., so daß das Ganze die männliche Kraft und die jungfräuliche Züchtigkeit in eine gefällige Kette gewunden darstellt.“ Diesen Hormos sehen wir auf einer unteritalischen Vase, die aus Ruvo stammt (Abb. 44, 46). Voran tanzt ein Paar, dem die andern in einer Kette folgen, wobei der vorderste Jüngling und das letzte Mädchen einen Kranz in den Händen halten.

Ein eigenartiger und ganz besonders reizvoller Tanz der Spartaner war der sogenannte „Karyatidentanz“, als dessen Erfinder Kastor und Pollux galten, was die Vermutung nahelegt, daß er dem Waffentanz, ebenfalls einer angeblichen Erfindung der Dioskuren, irgendwie wesensverwandt sein müsse, also ein streng gegliederter, gehaltener und ernster Tanz. Er wurde alljährlich am Fest der Artemis in Karyae, einem Grenzort zwischen Lakonien und Arkadien,

nach dem er seinen Namen hatte, von jungen Mädchen aus den besten lakedaemonischen Familien getanzt. Wir besitzen zahlreiche Darstellungen von Tänzerinnen mit einem im ganzen korbförmigen Kopfschmuck ursprünglich aufrecht stehender spitzer Blätter aus Schilf, die sich meist überkreuzen. Die Tänzerinnen trugen kurze, nicht ganz bis zum Knie reichende Röckchen aus sehr dünnem Stoffe. Visconti und Wolters haben versucht, in diesen nach dem korbförmigen Kopfschmuck früher allgemein als „Kalathiskostänzerinnen“ bezeichneten Mädchenfiguren die Tänzerinnen von Karyae nachzuweisen, eine Kombination, die viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, wenn leider auch kein anderer Grund als der vorliegt, daß die Tänzerinnen von Karyae im Altertum hochberühmt waren und eben diese sogenannten „Kalathiskos“figuren zu den beliebtesten Vorwürfen der

antiken Kunst gehören. Am besten bleibt man bei dem Namen Karyatidentänzerinnen, da der *καρυάθος* als Tanz nachgewiesen ist, bei dem Menschen in Körben stehend, also als Körbe tanzten (s. unten). Zwei sehr bekannte, wundervolle Reliefs aus pentelischem Marmor, zu denen noch andere gehörten, deren Bruchstücke in Athen aufbewahrt werden, in den Maßen etwas verschieden, aber aus demselben Künstleratelier des 5. Jahrh. v. Chr. zeigen am schönsten zwei Phasen des Karyatidentanzes (Abb. 48, 49). Die Reliefplatten die auf Bemalung berechnet waren; wie man besonders bei den korbartigen Aufsätzen der Köpfe sieht, sind als Weihungen siegreicher lakedämonischer Mädchen zu betrachten, die bei einem Feste diesen Tanz von Karyae ausführten. Die ausdrucksvollen Bewegungen der Hände in ganz bestimmtem Rhythmus müssen ebenso wie das feierliche Schreiten auf den Zehenspitzen für diesen Tanz charakteristisch gewesen sein.

Zu diesen Berliner Reliefs tritt eine Anzahl von anderen Darstellungen plastischer Art (Abb. 47, 52), sowie solchen auf Reliefvasen (Abb. 51) und geschnittenen Steinen. Auf dem Ring des Klearchos waren tanzende Karyatiden eingraviert, wie Plutarch



ABBILDUNG 54

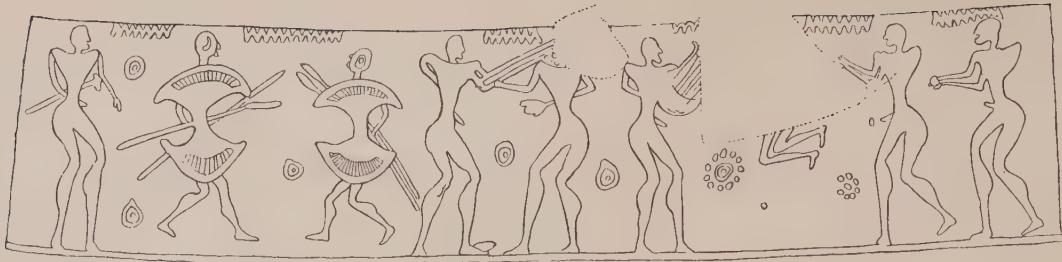


ABBILDUNG 55

einmal erwähnt, die Stadt Abdera trug sie auf ihren Münzen. Durch die besonders zahlreichen Darstellungen dieses Tanzes sind wir einigermaßen in der Lage, uns ein Bild von seinen einzelnen Touren zu machen. Mit kleinen zierlichen Schritten, die entweder auf den äußersten Fußspitzen, wie auf den Berliner Reliefs, oder auf halben Spitzen ausgeführt wurden, bewegten die Tänzerinnen sich langsam und gemessen. Häufig drehten sie sich dabei, was aus dem Flattern des dünnen Gewandes zu sehen ist. Auf einem Terrakotta-Relief im Louvre tanzen zwei Mädchen lebhaft um das Bild der bewaffneten Athena, die eine mit erhobenen Händen in anbetender Haltung, die andere mit vorgestreckten Armen, in anderen Fällen sehen wir einen flammenden Altar oder heilige Geräte, um die sie sich bewegen. Die Bewegungen der Hände sind von größter Mannigfaltigkeit, entweder sind sie vor die Brust gelegt, wie z. B. auf einem geschnittenen Stein (Abb. 45) und einem Marmorrelief in Villa Albani (Abb. 52), oder eine ruht auf der Brust, der andere Arm ist vorwärts oder zurückgestreckt, gelegentlich sind beide Hände erhoben, z. B. auf einem marmornen Altar in Venedig (Abb. 47), wie um den Korb festzuhalten, oder die eine ist gesenkt und die andere in Kopfhöhe erhoben. Der Kopf ist meistens vorwärts gebeugt und die Blicke sind in der Regel nach dem

Boden gerichtet, wie in einer Art frommer und religiöser Scheu. Wir wissen, daß Praxiteles solche Karyatiden gebildet hatte und die tanzenden Lakedämonierinnen des Kallimachos werden wohl solche Tänzerinnen gewesen sein. Wenn diese berühmten statuarischen Werke auch verloren sind, so besitzen wir doch durch die Ausgrabungen der Franzosen in Delphi jetzt eine interessante Gruppe von drei solchen Tänzerinnen, die in der beschriebenen Tracht, mit dem Rücken gegeneinandergelehnt und sich an den Händen fassend diesen Tanz rings um einen Pflanzenstengel ausführen, dessen Spitze sie bekronen. Sie dienten als Stütze für einen mächtigen Dreifuß aus kostbarem Metall, dessen Becken auf



ABBILDUNG 56



ABBILDUNG 57

ihren Köpfen ruhte, waren also gewissermaßen Trägerinnen dieses Gerätes und selbst nur dekoratives Beiwerk. Die Gruppe dieser Mädchenstatuen wurde wahrscheinlich im Jahre 400 v. Chr. von einem spartanischen Feldherrn in das Heiligtum des Apollo in Delphi gestiftet (Abb. 54). Wie beliebt der Tanz, den die Mädchen von Karyae ausübten, bei den Griechen war, geht auch daraus hervor, daß der Dichter Pratinas ein Hyporchema „Die Karyatiden“ schrieb.

Bekanntlich ist die Bezeichnung Karyatide für eine tragende Mädchenfigur in die Architektur übergegangen, aber wie diese Übertragung von den lakedaemonischen Tänzerinnen mit dem Blätterschmuck auf dem Kopfe zu den Gebälkträgerinnen erfolgen konnte, schien zunächst unklar. Es ist das Verdienst von Wolters, die früheste Spur der architektonischen Verwendung solcher Figuren, deren Tanz nicht ungezügelt ausgelassen war, sondern trotz seiner kultischen Ekstase sich durchaus in gehaltenen Bewegungen und abgewogenen Posen entwickelte, in einer Darstellung von Tänzern erkannt zu haben, die als Stützen des Türsturzes bei einem Grabmale in Kleinasien, dem sogen. Heroon von Gjölbaschi dienen (Abb. 50). Hier sind es männliche Tänzer in dieser Tracht, ähnlich wie auf einer Leydener Vase italischer Herkunft. Das Wichtige bei dem Relief des Heroon ist, daß die Karyatidentänzer hier einmal wirklich in enger Verbindung mit der Architektur auftreten. Daher möchte man glauben, daß diese Mädchenfiguren zunächst in ähnlicher Weise etwa an einem Heiligtum ihrer Heimat verwendet wurden, ehe sie sich zu gebälktragenden freien Statuen entwickelten. Die beim Tanz emporgehobene eine Hand mag die Illusion, als ob sie mit dieser das Gebälk stützten, befördert haben, und tatsächlich bietet dafür auch der witzige Einfall des Eukrates bei Athenaios bereits in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh.



ABBILDUNG 58



ABBILDUNG 59

einen literarischen Beleg. Von einem baufälligen Speisesaal wird da gesagt, man müsse, wie die Karyatiden, seine Decke mit der linken Hand stützen. Wohl kaum ein anderer Tanz wird wie dieser Karyatidentanz zur Entfaltung der Schönheit des weiblichen Körpers und zur Erhöhung der Kraft und Gewandtheit beigetragen haben, und dies erklärt die große Zahl von Kunstwerken, die er angeregt hat. Dragendorff hat versucht, die Karyatiden auf den arretinischen Reliefgefäßen, auf neuattischen sowie Campanareiefs auf einen Zyklus von wenigstens elf statuarischen Vorbildern zurückzuführen. Aber inzwischen hat sich das Material noch vermehrt. Die Karyatiden auf den Gefäßen der Töpfer Perennius und Tigranus, von denen

sich in Boston sehr schöne Exemplare befinden, schreibt man neuerdings einer Neuschöpfung des älteren Vorbildes zu, wohl erst aus dem 2. Jahrhundert vor Chr., bei dem die Figuren paarweise angeordnet waren. In den Darstellungen der Siegesgöttin lebt die Karyatide in der dekorativen Kunst der römischen Kaiserzeit nach, auch wenn die Hände eine bestimmte Tätigkeit ausüben, in Schalen eingießen oder Waffen tragen, wie auf einem der wundervollen Stuckreliefs in der *casa Farnesina* in Rom. (Abb. 53).

Unter den spartanischen Tänzen wird noch einer erwähnt, der den Namen *βιβασίς* trug und bei dem es darauf ankam, auf einem Fuße zu hüpfen und mit dem andern das Gesäß zu treffen. Knaben, Mädchen und Frauen beteiligten sich dabei, die „Treffer“ wurden gezählt und die Sieger prämiert. Der Vergleich des Aristophanes zwischen den tanzen den Spartanerinnen und jungen Pferden wegen ihres Hüpfens wird angesichts solcher Hüpfтанze verständlich, zu denen auch der *ἐκλακτισμός* gehörte, bei dem der Fuß sogar bis über die Schulter nach hinten geworfen wurde. Darstellungen auf Vasen bieten die Abb. 56, 58, 59. In diesen Zusammenhang muß auch die bekannte Statue der fälschlich sogen. elischen Wettkämpferin im Vatikan gebracht werden. Bruno Schröder hat sie richtig als die Stiftung einer siegreichen Tänzerin aufgefaßt, also ähnlich wie den Marmortorso einer Tänzerin im Berliner Museum. Befreit man die bekannte vatikanische Statue (Abb. 60) von der häßlichen Stütze des Kopisten mit der lediglich seiner Phantasie entsprungenen Palme als Symbol des Sieges, die mit Elis nicht das geringste zu tun hat, wo der Öl zweig als Siegespreis galt, so steht die Jungfrau, anmutig in den Hüften gedreht, nur mit der linken Sohle auf, während der in der



ABBILDUNG 60

Marmorkopie durch eine flache Scheibe gestützte rechte Fuß leicht vom Boden gehoben ist. Der Kopf ist gefällig zur Seite gewendet, ohne alle Spannung, die wir bei einer Läuferin voraussetzen müßten. Mit weitvorgebeugtem Oberkörper scharf nach der Bahn blickend hätte eine solche dargestellt sein müssen. Eine Tanzende, zwischen zwei Phasen der Tanzbewegung im festen Auftreten einen Augenblick verharrend, in einem einfachen, ziemlich kunstlosen Tanze in der Art der angeführten Vasenbilder ist also nach Schröder die sogenannte vatikanische Wettkäuferin und damit eines jener *ἀγάλματα λείφανα τῆς παλαιᾶς ὁρχήσεως* gewonnen, von denen Athenaios spricht.

Wir haben die Tänze der Spartaner nach den kretischen lieber im Zusammenhang behandelt, weil die meisten Tanzarten bei ihnen bezeugt sind, was der hohen Stufe entspricht, auf der Körperfunktion und Gymnastik auch des weiblichen Geschlechtes in Sparta standen. Bei der Lückenhaftigkeit der Überlieferung empfiehlt es sich aber weiterhin, nicht nach einzelnen Landschaften, sondern

den verschiedenen Gattungen der Tanzkunst vorzugehen.

Eine Einteilung der Tänze und zwar in kriegerische und friedliche hatte, wie wir oben sahen, bereits Plato getroffen, aber bei dieser bleibt eine Anzahl von Tänzen übrig, die man nicht richtig einreihen kann, was ihm nicht entgangen war. Wir scheiden deshalb, dem Vorgange französischer Gelehrter wie Emmanuel und anderer folgend die Tänze am besten in die großen Gruppen der kriegerischen, religiösen, ferner Rauschtänze, Tänze an öffentlichen Festen, Tänze im Privatleben und Volkstänze.

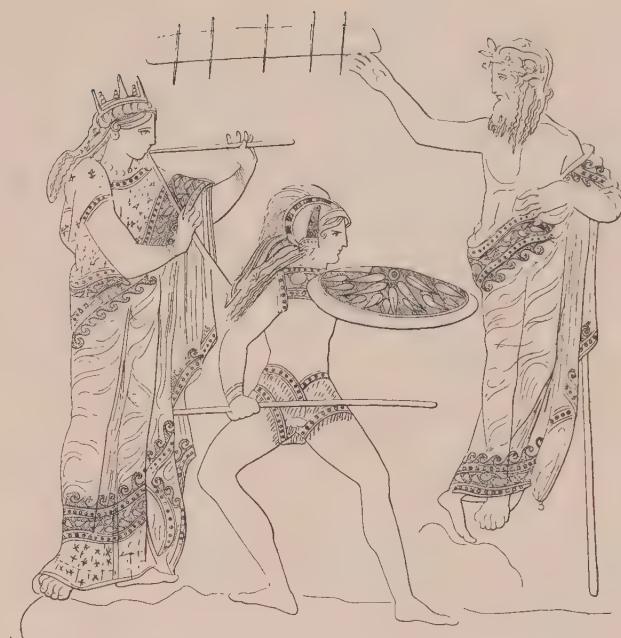


ABBILDUNG 61



ABBILDUNG 62



ABBILDUNG 63

DIE WAFFENTÄNZE waren, wie bereits erwähnt, nicht auf Kreta und Sparta allein beschränkt, wenn sie sich dort auch am längsten und reinsten durch Jahrhunderte erhielten. Auch in Athen waren sie äußerst beliebt. Plato empfahl diesen Tanz der Jugend, Sokrates hielt, wie wir sahen, die besten Tänzer für die besten Kämpfer und liebte und pflegte selbst den Memphistanz. Die Pyrrhiche wurde in Athen zur Flöte und gelegentlich auch zur Leier getanzt und zwar schon in sehr früher Zeit. Eine Darstellung auf einer Vase des sogenannten Dipylonstiles (Abb. 55) zeigt sie bereits. Wir sehen rechts einen nackten Tänzer, von dem nur die Beine erhalten sind, bei einem Sprunge, neben ihm zwei andere in lebhafter Bewegung, die in die Hände klatschen. Ein Leierspieler begleitet den Tanz mit seiner Musik. Links führen zwei Krieger, mit seitlich ausgeschnittenen Schilden und je zwei Lanzen bewehrt, einander zugekehrt, lebhafte Tanzschritte aus unter der Aufsicht eines Mannes ganz links. Wir haben hier also in sehr früher Zeit schon die sogenannte ‚hyporchematische‘ Pyrrhiche dargestellt, die unter Gesang und Saitenspiel vor sich ging und von Plato in den Gesetzen beschrieben ist. Begleitet wurden die Bewegungen von lebhaftem Schütteln der Waffen. Der Gegner wurde entweder fingiert oder war wirklich vorhanden. Man konnte diese Bewegungen auch von Tanzgruppen ausführen lassen. Ein Marmorrelief hellenistischer Zeit zeigt zwei Gruppen im Gefecht, deren Teilnehmer paarweise angeordnet sind. Diese Massenpyrrhiche, wie man sie nennen kann, fand in Athen am Panathenäenfeste statt und war von Sparta eingeführt worden. Besondere Chorordner hatten für die Organisation zu sorgen. Die Waffentänzer waren in drei Gruppen geteilt, Männer, Jünglinge und Knaben, jede dieser Gruppen wieder in zwei Unterabteilungen, die sich gegenüberstanden. Als Preis für die Sieger jeder Gruppe nennt eine Inschrift einen Ochsen im Wert von hundert Drachmen. Die sieg-



ABBILDUNG 64

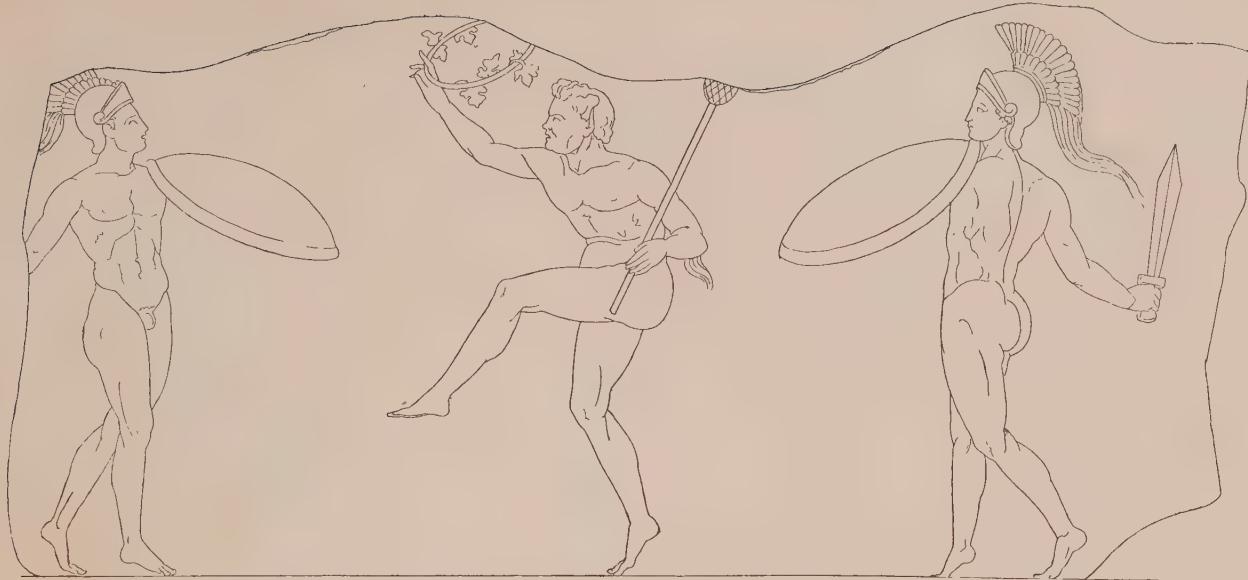


ABBILDUNG 65

reichen Chortanzführer pflegten als Andenken ein Relief zu weihen. Am Westabhang der Akropolis fand sich ein solches mit acht siegreichen Waffentänzern in zwei Reihen und dem Chorführer, der seine siegreiche Gruppe begleitet. Dieses sogenannte Beulé'sche Waffentänzerrelief ist eine Stiftung des Atarbos aus etwa der Mitte des 4. Jahrh. vor Chr., der mit einem Chor im pyrrhischen Tanz gesiegt hat. Nach rechts schreiten vier (hier nicht abgebildete) Männer in Mänteln, dann folgen nach einer Lücke drei ähnliche Figuren, darauf zwei von vorn gesehene Choregen und vier nackte Jünglinge mit Helm und Rundschilden im Tanzschritt (Abb. 62). Nach einer abermaligen Lücke wiederholten sich die vier nackten Waffentänzer.

Die schönste Darstellung des Waffentanzes bietet uns aber ein anderes Relief in der vatikanischen Sammlung (Abb. 57). Krieger, nackt und nur mit Helm und Schilden versehen, tanzen sich gegenüber in Paaren, auf den Zehenspitzen eine leichte Drehung ausführend. In der rechten Hand hielten sie kurze, wohl aus Bronze gebildete Schwerter, die weggebrochen sind. Es kam offenbar darauf an, die Waffen zu kreuzen und auf den Schild des Gegners zu schlagen mit rhythmischem

Klirren. Als Abarten dieser Pyrrhiche müssen Tänze gelten, deren bloße Namen uns überliefert sind, so der *όρσιτης* und *έπικρήδιος* und die *πρύλις* in Kreta, der Waffentanz der Thraker und Karer, der sogenannte *χολαβρισμός*, und die *καρπεία* der Änianen und Magneten, die Xenophon beschreibt, wovon oben bereits die Rede war.

Auch die *τελεσιάς* der Makedonen war ein Waffentanz, bei dem die Hauptsache das Zusammenschlagen der Schwerter war. Dem Waffengeklirre bei der Pyrrhiche muß eine tiefere Bedeutung zugrunde liegen. Es sollte nämlich die bösen Geister verscheuchen, wie das Klappern mit Stäben bei den Ägyptern. Deshalb spielte der Waffentanz ursprünglich beim Begräbnis eine große Rolle.



ABB. 66

Schon bei Homer richtet Achill am Scheiterhaufen des Patroklos einen Waffentanz ein. Auf einem schwarzfigurigen Gefäß des 6. Jahrh. sehen wir, wie eine Leiche zum Grabe getragen wird, hinter dessen Hügel eine Frau in Klagegebärde steht und ein Flötenspieler, zu dessen Musik ein bewaffneter Krieger tanzt. Auch unter den Leichenspielen auf den bemalten Sarkophagen von Klazomenä sehen wir Waffentänzer, in enger Beziehung also zum Grabe. Ähnlich werden wir ihnen auf etruskischen Grabgemälden und Grabsteinen wieder begegnen. Auf den apotropäischen, die bösen Geister verscheuchenden Charakter des Waffenklirrens, über das neuerdings von volkskundlicher Seite wichtiges Material beigebracht wurde, soll hier nicht näher eingegangen werden. Nur möchte ich daran erinnern, daß auch dem römischen Brauche, im Zuge des Triumphators auf Wagen die zusammengeschütteten Waffen durch die Straßen zu führen, wobei man sie durch Rütteln der Bahnen absichtlich laut und schreckenerregend klirren ließ, wie Plutarch beim Triumphzug des L. Aemilius Paullus berichtet, gewiß der Gedanke zugrunde liegt, die bösen Dämonen dem Sieger fernzuhalten auf dem Höhepunkt seines Glückes, ein Aber-

glaube, der sich bei einer ganzen Reihe von Gepflogenheiten im römischen Triumph auch sonst erkennen läßt. Die altehrwürdige Pyrrhiche, die bereits von Homer erwähnt wird, der „rote Tanz“, wie sein Name im Gegensatz zu antiken Deutungsversuchen kürzlich nach dem purpurroten Kriegskleide der Spartaner erklärt wurde, hat im Laufe der Zeit die Entwicklung genommen, daß sie aus einem Schutzmittel gegen Feinde und Schrecknisse zu einer kriegerischen Übung und dann zu einem Spiel und Zeitvertreib bei Gastmählern entartete. In Xenophons oben gegebener Schilderung sahen wir sie bereits in diesem Stadium ihrer Entwicklung angelangt. Sogar Frauen nahmen daran teil, wie griechische Vasenbilder bereits seit Anfang des 5. Jahrh. bestätigen. Auf einer unteritalischen Vase des 4. Jahrh. in Neapel tanzt eine Pyrrhichistin vor Männern beim Symposium. Ein Vasenbild der selben Zeit und Herkunft zeigt den Waffentanz zweier Mädchen in kampanischer Nationaltracht in Verbindung



ABBILDUNG 68



ABBILDUNG 67



ABBILDUNG 69

mit den Künsten einer auf den Händen gehenden Gauklerin beim Gastmahl im oberen Streifen (Abb. 64). Wohl als Übung für einen Waffentanz von Frauen zu betrachten ist die mit Namenbeischriften versehene, sehr feine Malerei einer griechischen Vase in Florenz (Abb. 63). Zum Flöten- und Leierspiel zweier Mädchen tanzt auf einem Podium unter den kritischen Blicken der links sitzenden Meisterin Nikopolis die Tänzerin Dorka, neben der rechts eine zweite, Selinikos, in abwartender Haltung steht, bis die Reihe an sie kommt. Beide Tänzerinnen sind mit Helmen, großen Rundschilden und Lanzen versehen und tragen kurze Röcke und Schnüre am Bein. Hinter dem Stuhl der Nikopolis lehnt ein Jüngling Kallias. Ein schwebender Eros mit der Leier links deutet die Stimmung an, in

welche die Versammelten beim Anblick des Tanzes versetzt werden. Auch das in Abbildung 61 wiedergegebene Vasenbild aus einer griechischen Kolonie Südrusslands gehört hierher, auf dem unter Leitung eines Aufsehers einer besonders reich mit gesticktem Gewande bekleideten Waffentänzerin Unterricht erteilt wird.

Am Ende des 4. Jahrh. ist in Athen bereits eine Vermischung der Pyrrhiche mit Tänzen dionysischen Charakters festzustellen, wie ausdrücklich bei Athenaios durch Philochoros oder Aristoxenos bezeugt wird mit den Worten: „In unseren Tagen scheint die Pyrrhiche etwas Dionysisches zu sein, denn die Tänzer schwingen Thrysosstäbe statt der Speere, schleudern Narthexstengel aufeinander, tragen Fackeln und tanzen die Mythen von Dionysos und den Indern und die Geschichte des Pentheus.“ Diese Nachricht wird durch Darstellungen, wie das Relief einer Marmorvase im Vatikan in Abbildung 65 bestätigt, das also nicht einer reinen Künstlerphantasie entspringt, wie man auf den ersten Blick glauben könnte. Die Vermischung des Waffentanzes mit Bacchantentänzen erscheint aber schon lange vorher auf einer streng rotfigurigen Vase, die dem Pyrrhichisten auf der einen Seite des Gefäßes auf der andern einen Silen mit Panterfell und Narthexstengel gegenüberstellt. Seit der Zeit Alexanders des Großen war der alte kriegerische Sinn der Pyrrhiche ganz in Vergessenheit geraten. Knaben und Mädchen tanzten sie beim Mahle, sogar Antiochos der Große soll sich ihr nach dem Bericht des Demetrios von Skepsis beim Gastmahl gewidmet haben. Man richtete selbst Elefanten und Kamele



ABBILDUNG 70



ABBILDUNG 71

zu dem arg heruntergekommenen Tanze ab, ein antikes Vorbild also für den heutigen *camel-walk*, und Lukian erzählt, daß ein ägyptischer König Affen diesen Tanz beibringen ließ, die mit Masken in purpurroten Gewändern im Theater die Pyrrhiche tanzen mußten. Interessant ist dabei die Wahl der Farbe der roten Röcke, wobei die Erinnerung an den Ursprung des Namens und seine Herkunft nachzuklingen scheint. Hieß doch eine Art antiken roten Gewandes geradezu Pyrrhicha.

Die alexandrinische Form des Tanzes wurde dann für die Römer maßgebend, die neue Sinnenreize hinzufügten. Von der Pyrrhiche, wie sie in Korinth z.B. in römischer Zeit getanzt ward, spricht Heliodorus und namentlich Apulejus gibt in seinen „Metamorphosen“ folgende anschauliche Schilderung: „Blühende Jünglinge und Mädchen von reizender Gestalt führten in schimmerndem Putze mit unnachahmlicher Anmut den griechischen pyrrhischen Reigen auf. Nachdem sie sich wohl in Ordnung gestellt hatten, begannen sie allerlei zierliche Wendungen, jetzt drehten sie sich wie ein Rad im Kreise herum, jetzt bei den Händen sich haltend, bildeten sie eine lange schräge Reihe, jetzt stießen sie ins Geviert zusammen, jetzt trennten sie sich wieder und kreuzten verwirrt durcheinander. Nach mannigfaltiger Abänderung und Wiederholung dieser

Bewegungen gebot endlich der Schall der Trompete dem Tanze ein Ende.“ Von Waffen ist bei diesem zum Pantomimus gewordenen Tanze keine Rede mehr.

Trotz gelegentlicher Versuche, namentlich des Kaisers Hadrianus, der Pyrrhiche ihren alten Charakter wiederzugeben, entartete sie immer mehr. Constantinus und Narses kannten sie noch. Aber der Herrschaft des römischen Pantomimus konnte auch dieser ehrwürdigste griechische Tanz sich nicht entziehen und war in der ausgehenden Kaiserzeit nur noch ein Name ohne Sinn. Von späteren Wiederbelebungsversuchen mag der pyrrhische Tanz erwähnt werden, den



ABBILDUNG 72

der gelehrte Altertumsforscher Scaliger in vollständiger Rüstung vor dem Kaiser Maximilian ausführte, und der altgriechische Tanz, den der steife Professor Maibom vor der Königin Christine von Schweden zu altgriechischer Musik, wahrscheinlich zu allgemeiner Erheiterung ausführte, sollte wohl auch die Pyrrhische sein.

Zur Zeit der griechischen Befreiungskriege war derselbe Tanz immer noch üblich, der sich also durch etwa drei Jahrtausende gehalten hat. Trikupis hat in seiner Geschichte des griechischen Freiheitskampfes folgende Schilderung von ihm gegeben: „Der neuheilene Führer Odysseus beschloß, als er von einer türkischen Übermacht bei Salona umzingelt war, ein Haus zu verteidigen, aber nur diejenigen Soldaten sollten bei ihm bleiben, die sich mit ihm zum feierlichen Waffentanz vereinigen würden. Nachdem er dies ausgerufen, begann er im Tanzschritt das Haus zu umwandeln. Ein Palikar sprang vor und legte seine Hand in die des Kapitanos, dann faßte ein zweiter die Hand

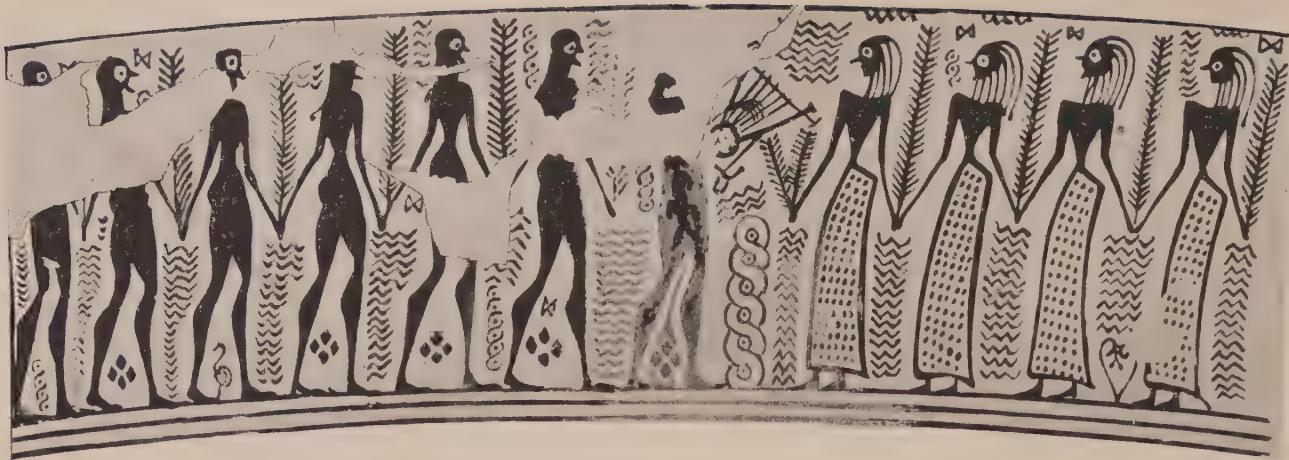


ABBILDUNG 73

des ersten und so fort, und indem sie sich langsam und gemessenen Schrittes vorwärts bewegten, wuchs der Reigen durch Offiziere und Soldaten bis auf hundert Mann, die im Waffentanz das Haus umkreisten, bis Odysseus als Reigenführer in die Haustür trat, die ganze Kette seiner Genossen hinter sich herziehend. Dann wurde das Tor geschlossen, die Fenster mit Steinen verrammelt, und Schießlöcher offen gelassen, worauf die Türken das Haus heftig angriffen.“

Lord Byron sah noch die Pyrrhiche und besang sie in seinem „Don Juan“ (III, 86) mit den Worten:

“You have the Pyrrhic dance as yet,
Where is the Pyrrhic phalanx gone?”

„Den ‚roten Tanz‘, den habt ihr noch,
Wo ist die rote Phalanx hin?“

RELIGIÖSE TÄNZE. Da nach weitverbreitetem antiken Glauben der Tanz als eine Erfindung der Götter galt und man deshalb annahm, daß diese selbst ihn auch ausübten, spielte er jederzeit im Kultus eine große Rolle.

Kein antiker Mysterienkultus, sagt Lukian, sei denkbar ohne Tänze, „die Orpheus, Musäos und



ABBILDUNG 74



ABBILDUNG 75

andere große Tänzer des Altertums eingeführt haben, indem sie die Weihen durch die Verordnung zu verherrlichen glaubten, daß die neu zu Weihenden unter Rhythmus und Tanz in dieselben aufgenommen werden sollten“, und er fügt hinzu, „daß man von denen, welche die Geheimnisse der Weihen gemein machen, zu sagen pflegt: sie verraten die heiligen Tänze.“

Wir besitzen seit kurzem eine hervorragend schöne Darstellung einer in einen Mysterienkult eingeweihten. Die nackte Tänzerin der Casa Item in Pompei (Abb. 71), die vom Rücken gesehen ist mit hocherhobenen Armen, hat die Weihe des Gottes empfangen und ist in den beglückten Zustand der seligen Mysteren eingegangen. „Eins mit dem Gotte geworden, bewegt die Begnadete den geweihten Leib zum dionysischen Tanze, verhaltene Kraft spricht aus dem Körper und dem beherrschten Rhythmus ihrer Bewegung, die Größe und das ruhige Pathos einer gottesdienstlichen Handlung.“

Neben den Mysterienkulten waren es besonders solche von Gottheiten des Erdbodens und der Vegetation, die man durch Tanze ehrte. Namentlich spielten diese im Kultus der Demeter eine



ABBILDUNG 76



ABBILDUNG 77

Rolle. In Arkadien wurde der Demeter Kidaria die *κιδαρίς* getanzt, über die wir nichts Näheres wissen. Dagegen geben die Funde im Grabhügel einer in ihrem vollen Ornate mit dem Prozessionswagen und reichen Beigaben aus Gold beigesetzten Demeterpriesterin auf Taman in Südrussland, dem Hügel der sogen. großen Bliznica, mancherlei Aufschlüsse über die Tänze für Demeter. Zum Schmuck des Gewandes der Priesterin gehörten zahlreiche kleine Figürchen tanzender Mädchen aus dünnen Goldplättchen, die auf dem Kopfe einen Kalathos, einen Fruchtkorb, tragen und mit dünnen, kurzen Röckchen bekleidet sind, ähnlich wie die Tänzerinnen von Karyae (Abb. 66). Ein großer, goldner Kalathos, der sich in dem Grabe fand, legte die Vermutung nahe, daß die Priesterin selbst mit dem symbolischen Kopfschmuck für Demeter an ihren Festen tanzte. In Priene in Kleinasien wurden in dem durch die deutschen Ausgrabungen aufgedeckten Demeterheiligtum auch eine Anzahl kleiner Terrakottafigürchen tanzender Kinder gefunden (Abb. 67, 68). Mit zierlichen Schritten bewegen sie sich, an Meißner Porzellanfigürchen erinnernd, in menuettartigem Tanze, wobei sie in höchst graziöser Weise ihr Gewand heben, eine Bewegung, die beim Tanze auch auf Vasenbildern (Abb. 70), bei einem kleinen Bronzefigürchen im Louvre (Abb. 69) und sonst begegnet.

Neben Demeter war es Artemis, deren ursprünglicher Charakter auch der einer Vegetationsgöttin war. In Colœnæ bei Sardes ehrte man sie nach Strabos Zeugnis mit einem Erntetanz, welcher Kalathos oder Fruchtkorb hieß, bei dem Menschen, in Körben steckend, tanzten, eine Sitte, die es neuerdings auch für andere Ceresfeste nachzuweisen gelungen ist.

Der Charakter der Kulttänze hing natürlich ganz eng mit der Gottheit zusammen, zu deren Ehren man sie tanzte. Apollo, Athena und Götter ähnlich ernster Art feierte man mit langsamem, gemessenen Chören. Wir müssen uns diese als Reigen denken, die unter Absingen von Päanen auf-



ABBILDUNG 78



ABBILDUNG 79

geführt wurden. Sie bewegten sich häufig in labyrinthartigen Windungen um den Altar des Gottes, wobei die Tänzer sich entweder an den Händen hielten oder vielmehr an den Handgelenken, oder die Zipfel des Gewandes faßten, wie auf einer Marmorbasis im lateinischen Museum (Abb. 72) oder auf Weihreliefs an Pan. Manchmal hielten sie auch ein Tau in der Hand. Der Ausdruck „den Chorreigen ziehen“ nimmt Bezug auf diese letztere Sitte, die auf die Römer überging. In höchst altertümlicher Weise sehen wir auf einem attischen Gefäß des sogenannten Dipylonstils (Abb. 73) einen Reigentanz aufgeführt unter Musikbegleitung und Absingen eines Päans, wobei in Art einer Française die beiden Reihen gegeneinander schreiten. In der Literatur begegnet uns die älteste Erwähnung des Reigentanzes mit Päan bei Homer, als die Griechen nach dem Tod Hektors unter Anstimmen dieses Gesanges in das Lager zurückmarschieren. Sehr alt ist auch die Schilderung im homerischen Hymnus auf Apollo, wo der Gott selbst mit der Zither in der Hand voranschreitet und die kretischen Schiffsleute ihm

tanzend nachfolgen und den Päan singen. Auch hier wieder ein interessanter Hinweis auf Kreta als Ursprungsland. Dieselbe kretische Herleitung hat ein zweites Tanzlied, das „Hyporchema“, welches ebenfalls ursprünglich nur zu Ehren Apollos getanzt und gesungen wurde. Es war etwas weniger feierlich als der Päan, und während bei diesem die Bewegung nur mit den Füßen ausgeführt wurde, trat bei dem Hyporchema ein lebhaftes Mienen- und Gebärdenspiel hinzu. Das Metrum war rascher und bewegter, die Form des Vortrags eine andere, insofern nicht der ganze Chor, sondern nur ein Vorsänger, häufig der Dichter selbst sang, während der Chor tanzte. Besonders Simonides und Pindar waren es, die sich durch ihre Tanzlieder auszeichneten; ersterer rühmt sich, die Tanzbewegungen der Füße mit der menschlichen Stimme am meisten in Harmonie gebracht zu haben. Am berühmtesten von Pindars Hyporcemen war ein Tanzlied, das er nach einer Sonnenfinsternis im Jahre 463 v. Chr. für die Thebaner gedichtet hatte. Zu dieser Gattung gehörten die Tänze am Hyakinthienfest, die Athenaios beschrieben hat. Knaben besangen dabei zur Lyra den Apollo in einem sehr raschen Rhythmus, andere führten dazu uralte Tänze auf. Die leider stark zerstörte Darstellung auf einem Relief aus Amyklae bei Sparta spricht dafür, daß auch Frauen bei diesem Feste tanzten. Namentlich wurde das Hyporchema zu einem wesentlichen Bestandteil der



ABBILDUNG 80

Feste auf der Insel Delos, wo kein Opfer, wie Lukian sagt, ohne Gesang und Tanz veranstaltet wurde. Ja es fanden dabei richtige Tanztürniere statt, deren Sieger Zweige des heiligen Palmabaumes erhielten. Der berühmteste derartige Tanz auf Delos war aber der beim Aphroditefest getanzte *γέρανος* oder „Kranichtanz“, den Theseus nach der Besiegung des kretischen Minotauros auf der Rückfahrt von Kreta dort mit den geretteten 14 Athenerkindern getanzt haben soll. Die Windungen dieses Tanzes waren so verwickelt, daß man sie für eine Nachahmung der Irrgänge des kretischen Labyrinthes hielt. Seile waren dabei nötig, um sich bei den verschlungenen Figuren zurechtzufinden. Von dem *γερανοῦλκος* geführt, bewegten sich die Jünglinge und Mädchen, die sich an der Hand hielten, abends bei Fackelbeleuchtung um den Hörneraltar, auf dem das von Ariadne dem Theseus mitgegebene altertümliche Bild der Aphrodite stand, wobei die Jünglinge einen heiligen Hymnus sangen, während die Mädchen schweigend um das Götterbild einherschritten. Ursprünglich war es wohl Ariadne, die tanzfrohe Göttin selbst, der Daidalos in Knossos einen wunderschönen Tanzplatz gebaut hatte, auf dem Jünglinge und Jungfrauen Hand

in Hand den Reigen aufführten. Zweifellos bezieht sich eine Darstellung auf der sogenannten Françoisvase in Florenz, die wir S. 57 wiedergeben, auf diesen heiligen Tanz von Delos. Wir sehen Theseus unter Begleitung der Ariadne und ihrer Amme in einem schönen langen Gewand mit Stickerei, die Leier spielend, einherschreiten, hinter ihnen sieben Paare in Festgewändern, alle mit Namensbeischriften (Abb. 75). Sie halten sich an den Händen, nur vermissen wir die für diesen Tanz charakteristischen Bewegungen des Chores, was wohl der archaischen Gebundenheit des Stiles zuzuschreiben ist. Überaus heftige Bewegungen müssen bei diesem „Geranos“ das Charakteristische gewesen sein. Wahrscheinlich bestanden sie in lebhaften Schwingungen der Arme, gleich dem Flügelschlagen der Kraniche, und einem Schreiten, das an das Stolzieren des Storches im Salat erinnert haben muß. Jedenfalls hat diese von Wilamowitz neuerdings vorgeschlagene Ableitung mehr für sich als die von der Form des Fluges der Kranichzüge, bei der wir jede Beziehung zu den Darstellungen vermissen. Auf Vasen der klazomenischen Gattung, z. B. in München und in Tübingen,

sind Mädchen in diesem Reigenschema dargestellt, mit eckigen Armbewegungen und affektiertter Haltung mit vorgedrücktem Oberkörper, die in ihrem Gebahren in der Tat an Störche oder Kraniche erinnern. Auf der Münchener Vase (Abb. 74) bewegt der Kranichreigen sich um den Altar. Ein anderer in Delos bekannter Tanz ward nach Lukian von Knaben mit Gesang zu Kithara und Flöte beim Opfer geübt, wobei die Vornehmen mit Pantomimen den Chor begleiteten. Die dazu gedichteten Lieder hießen ebenfalls Hyporcheme. Nur von Jungfrauen gesungen und getanzt wurden in Athen die Parthenien, die sich deshalb vorzugsweise auf Götter und Göttinnen bezogen, welche von den Mädchen verehrt wurden. Sappho rühmt solche Tänze, die von den Jungfrauen in Kreta getanzt zu werden pflegten, und Pindar hat Partheneia auf den Pan komponiert, den Begleiter der Grazien; auch Bakchylides und die Dichterin Korinna verfaßten ähnliche Chöre. Bei den Spartanern war es namentlich der Dichter Alkman, der seiner Verehrung für die anmutigen und züchtigen spartanischen Jung-



ABBILDUNG 81

Frauen durch zahlreiche Tanzchöre Ausdruck gab, die er persönlich einstudierte, wofür ihn die Mädchen aus Dankbarkeit besangen und ihrer Freude Ausdruck gaben, daß er kein Bauer oder Thessaler sei. Auch am Herafeste in Argos tanzten junge Mädchen mit Blumen geschmückt religiöse Reigentänze. In Tirynus gefundene weibliche Terrakottafigürchen mit durchbohrten Händen hat Frickenhaus darauf bezogen und so erklärt, daß ihnen Blumen hineingesteckt worden seien. Einen entzückenden Ausdruck in der Kunst haben diese jungfräulichen Reigen auf dem berühmten Relief im Louvre gefunden, das unter dem Namen der „borghesischen Tänzerinnen“ allgemein bekannt ist. Es hat wie kaum ein zweites antikes Bildwerk auf die Kunst der Renaissancezeit eingewirkt. Raffael in der Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo in Rom, Giovanni da Udine in den Loggien des Vatikan, Guido Reni und andere kannten und verwerteten einzelne Figuren der berühmten antiken Komposition. Wir sehen vor einer Wand, die durch Pilaster gegliedert ist (Abb. 77), fünf Mädchen einen Reigentanz ausführen, so daß jede Figur den Raum zwischen zwei Pfeilern einnimmt. Sie fassen sich an den Händen an, die mittelsten von ihnen sind gerade im Begriffe, sich zu trennen. Die Nachwirkung dieser Komposition eines großen Künstlers, dessen Namen wir leider nicht kennen, war bereits im Altertum sehr stark, denn eine Reihe von antiken Kunstwerken zeigt Motive daraus. In Abbildung 76 geben wir die in verschiedenen Museen im Vatikan, den Uffizien, München, zerstreuten Fragmente sogenannter neuattischer Reliefs wieder, deren Zusammengehörigkeit von Friedrich Hauser richtig erkannt ist. Sie zeigen sechs im Tanzschritt sich gegeneinander bewegende Mädchen, von denen die linke Gruppe sich an den Händen gefaßt hält, während die



ABBILDUNG 82



ABBILDUNG 83

rechte getrennt hintereinander herschreitet. Als Horen hat man die Mädchen links bezeichnet, als Tauschwestern oder Aglauriden die anderen nach der letzten Figur rechts, die aus einer kleinen Kanne den Morgentau ausgießt. „Trotzdem der Künstler die Beziehungen der einen Platte zur anderen aufs strengste bewahrte, so wußte er doch wieder den Unterschied im Wesen der Horen von den Aglauriden klar zum Ausdruck zu bringen. Die Horen wandeln im gleichen Schritt und Tritt, unaufhaltsam, wie der Lauf der Zeit; von den Aglauriden kommt es einem der Mädchen einmal in den Sinn, sich im Kreise herumzuschwingen. Sie und ihre Schwestern haben keine Eile, weiterzukommen.“ Dieses Allegro neben dem Andante bildet einen Hauptreiz dieser neuattischen Platten; auch die verschiedene Gewandbehandlung ist daraus zu erklären, „daß die Horen in hellem Sonnenschein wandeln, während die Taugöttinnen den nächtlichen Reigen ziehen und im Mondschein wandelnd sich dicht in ihre Mäntel einwickeln“. Bis zum Hals hinauf und bis zum Handgelenk sind sie verhüllt, die eine ist noch mit einer dickeren Jacke bekleidet.

Es ist interessant zu verfolgen, wie mehrere dieser Mädchenfiguren in der dekorativen Kunst immer wiederkehren. Die vorderste der rechten Gruppe, heute im Vatikan (Abb. 78), die Wilhem Jensen zu seinem pompeianischen Phantasiestück „Gradiva“ angeregt hat, klingt leise nach auf einem hervorragend schönen Relief aus römischer Zeit aus dem Dionysostheater in Athen (Abb. 79). Bis in die Vasenmalerei und in die römische Wanddekoration z. B. in der Villa des Cicero in Pompei läßt sich die eine oder andere dieser leicht schwebenden Mädchenfiguren verfolgen.

Ob den aus der Zeit Hadrians stammenden Hauserschen Platten oder dem Borghesischen Friese der künstlerische Vorzug zu geben sei, ist Geschmacksache. Jedenfalls ist bei dem letzteren die Technik des Gewandes mit seinen prachtvollen Falten und im Winde wehenden Enden und der Schwung, der durch das Ganze geht, von einer berauschenden Schönheit und rechtfertigt den Ruhm, den die borghesischen Tänzerinnen in der Renaissancezeit genossen.

In diesen Zusammenhang von Kunstwerken mag auch der Mädchenchor gestellt werden, den wir von elf Jungfrauen, teils in ionischer, teils in dorischer Tracht, auch in der Haltung alle leicht variiert, sich um eine sehr schöne Vase des 5. Jahrhunderts v. Chr. schlängen sehen, die sich in Rom im Museum der Villa Papa Giulio befindet (Abb. 80). Die großen Mädchenkörper bewegen sich in feierlichem, etwas gebundenem Tanzschritte wie zaghaft vor der Öffentlichkeit, einige stimmen,

wie der leicht geöffnete Mund zeigt, einen Chorgesang an. Ein „Tanz der Horen“ war auch das von Philostrat in seiner rhetorischen Manier folgendermaßen beschriebene Gemälde:

„Die Horen, leibhaftig auf die Erde gekommen, bewegen sich Hand in Hand und sollen den Kreislauf des Jahres darstellen ... Diese Blonden hier wandeln auf dem Haar der Ähren, ohne sie zu knicken oder zu brechen, sondern so luftig behende sind sie, daß von den Saaten kaum etwas sich neigt ... die Horen selbst sind wunderlieblich und von göttlicher Kunst. Denn wie ist ihr Gesang! Wie der Schwung ihres Reigens! Daß wir von keiner den Rücken sehen, weil sie alle auf uns zukommen! Das Schweben der Arme, das freiflatternde Haar, die Wangen, von der Bewegung erhitzt, und die Augen, die mittanzen! Es scheint mir, daß der Maerl einmal mit den Horen zusammengetroffen ist und von ihnen einen Schwung in seine Kunst bekommen hat, vielleicht mit einer Andeutung der Göttinnen, man müsse unter ihrer Inspiration mit Grazie malen.“

Zu den religiösen Tänzen, die von Frauen ausgeführt wurden, müssen auch die Manteltänze gezählt werden, die den griechischen Künstlern Gelegenheit zu einer Fülle wundervoller Darstellungen gaben. Namentlich sind es weibliche Terrakottafiguren, die den Manteltanz in seinen verschiedenen Phasen wiedergeben, bei dem die Tänzerinnen in ein Gewand gehüllt waren, das bis zu den Füßen reichte und oft über Kopf und Arme gezogen war, so daß das Gesicht in seinem unteren Teile meist verhüllt blieb, fast stets aber die Hände. Man hat versucht, nach den Darstellungen im ganzen sieben Varianten der Bewegung im Manteltanz zu unterscheiden. Am berühmtesten und der Ausgangspunkt für eine besondere Abhandlung Heydemanns über die „Verhüllte Tänzerin“ war lange Zeit eine in Hochrelief gearbeitete Bronzefigur in Turin, die in



ABBILDUNG 84

einem Gebäude im römischen Industria mit einer anderen an der Wand befestigt war und nur auf der Vorderseite bearbeitet ist. Entzückend ist ihre Bewegung, welcher Schwung liegt in der Haltung und wie reizvoll ist die Anordnung des wallenden Mantels der fast nonnenhaft wirkenden Frauenfigur (Abb. 236).

Die Terrakotte in Abb. 81, heute im Museum von Catania, stammt aus einem sizilianischen Heiligtum. Die Tänzerin ist mit einem weiten Mantel bekleidet, an dessen unterem Rande nur das feine Untergewand etwas zum Vorschein kommt, auch die Füße sind ganz bedeckt mit zierlichen blauen Schuhen. Noch weiter geht die Verhüllung bei der Berliner Terrakotta in Abb. 82, bei der nur die Augen unbedeckt sind. Die Tänzerin ruht gerade nach dem Sprunge einen Augenblick auf dem linken Fuß, während der rechte noch seitwärts in der Luft schwebt. Dabei neigt sie den Kopf gefällig zur Seite herab. Der rechte Arm ruht auf der Brust und die leicht gehobene linke Hand macht unter dem Gewande eine Bewegung, die dem Heben



ABBILDUNG 85

des Fußes entspricht. Ähnlich, aber doch leicht variiert, ist die Tänzerin in Abbildung 83 dargestellt, während die Konstantinopler Gruppe zweier Tänzerinnen etwa vom Ende des 5. Jahrh. v. Chr. (Abb. 84) ein leichtes, zierliches Schreiten zeigt. Sehr hübsch ist ein Unterschied im Charakter der beiden Tänzerinnen gemacht: schlanker und enthüllter die mädchenhafte linke, mit sinnend geneigtem Kopfe und gemessener Bewegung, matronenhaft und vollgereift die rechte, die begeistert den Kopf zurückbiegt und die Hand unter dem Gewand beim Tanzschritt hebt.

Daß die Verhüllung des Kopfes bei dem Manteltanz nicht unbedingt notwendig war, zeigt die in Abbildung 87 wiedergegebene Marmorbasis im Akropolismuseum in Athen mit der wundervollen Manteltänzerin, die den Mittelpunkt des Reliefs bildet. Die beiden vorhergehenden Darstellungen stammen aus dem Dionysostheater in Athen (Abb. 85) und von einem Rundaltar mit bakchischen Szenen in Lateran (Abb. 86). In den meisten der angeführten Beispiele sind die Hände unter dem Mantel verhüllt. Dieser Brauch des Bergens der Hände unter dem Gewand ist religiösen Ursprungs und reiht den Manteltanz, dessen griechischen Namen wir leider nicht kennen, unter die Kulttänze ein. Es gibt eine Vase des schönen rotfigurigen Stiles, auf der eine Frau in Chiton und weiten Mantel gehüllt zum Flötenspiel einem Altare im Tanzschritt zu nahen scheint. Wenn



ABBILDUNG 86



ABBILDUNG 87

wirklich beide Seiten des Gefäßes in Beziehung stehen, hätten wir einmal den Beweis für den ursprünglich religiösen Charakter des Manteltanzes.

Außer dem Manteltanz oder Schleiertanz gab es auch noch andere Frauentänze, die nur mit verhüllten Händen getanzt wurden. Auf attischen Vasen hat Hauser nachgewiesen, daß an dem jährlich von den Athenerinnen gefeierten Adonisfest die Frauen einen Tanz aufführten. Dieser wurde mit verhüllten Händen getanzt und hatte wahrscheinlich den Namen *τύγρας*.

Über den Ritus der verhüllten Hände hat A. Dieterich eine tiefgründige Untersuchung angestellt,

und gezeigt, daß es orientalische Sitte war, vor der Gottheit die Hände, weil ihnen Unreinheit anhaftete, zu verstecken. Der Brauch findet sich aber auch schon in Griechenland im 6. Jahrhundert v. Chr. Auf einem Vasenfragment aus dem sogen. Perserschutt hat Deubner ihn festgestellt bei einem Mädchen, das dem Opfer für die Göttin Athene beiwohnt und dicht am Altar steht.

Im Kultus des Dionysos muß ein



ABBILDUNG 88



ABBILDUNG 89

Tanz mit verhüllten Händen eine besondere Rolle gespielt haben. Denn eine ganze Reihe von Vasen der Zeit bald nach 500 v. Chr. zeigt Mänaden mit verhüllten Armen, die sie unter dem Gewande bergen und flügelartig mit den mannigfältigsten Bewegungen regen. Die ausgewählten Beispiele unserer Abbildungen 89—99 überheben mich ausführlicher Beschreibung. Wie Vögel ihre Schwingen, so bewegen diese Mädchen die verhüllten Arme, als ob sie sich vom Boden loslösen und in die Lüfte erheben wollten. Auf anderen Darstellungen wieder (Abb. 88, 92) schweben zierliche Mädchenfiguren wirklich durch die Luft, wobei die Füßchen ganz in der Art wie bei Vögeln, an der Flugbewegung unbeteiligt herunterhängen.

Eine besondere Gruppe der religiösen Tänze, die Plato in seiner Einteilung ausdrücklich nicht einbegriffen hat und als solche bezeichnete, mit denen der Staat nichts zu schaffen hat, sind die ekstatischen.

Hierher gehören die Tänze der kleinasiatischen Korybanten, die mit flatterndem Haar, wildem Schreien und Gliederverrenkungen, gelegentlich auch mit Selbstverwundungen unter Zymbel- und Paukengetönen getanzt wurden und oft mit Weinkrämpfen der Tänzer endeten. Ähnliche Tanzorgien feierten die ursprünglich kleinasiatischen Galloi, die Diener



ABBILDUNG 90



ABBILDUNG 91

in dem ebenfalls von Asien gekommenen Atthiskult, deren rasende Tanzorgien beim Frühlingsfeste in der antiken Literatur oft erwähnt werden und in Rom ihren Höhepunkt erreichten.

Beim rauschenden Getöse der Handpauken, Zymbeln und Klappern, das von dem tiefen Ton der Hörner und dem grellen Pfeifen der großen Doppelflöten begleitet wurde, drehten sie sich in der Verzückung, schüttelten ihr langes, aufgelöstes Haar, und wenn sie durch die betäubenden Drehungen besinnungslos und unempfindlich gegen jeden Schmerz geworden, geißelten sie sich gegenseitig, verwundeten ihre Arme mit Messern, besprengten den Altar mit ihrem Blute und beginnen die grausige Selbstentmannung, um sich der großen Göttermutter, in deren Dienst sie standen, nach Möglichkeit anzugleichen. Dabei rissen sie durch ihren sinnverwirrenden Taumel

das Publikum oft zu gleichen Tänzen und Handlungen mit fort. Die ekstatischen Wirbeltänze der mohammedanischen Derwische dürfen als eine Erbschaft dieser heidnischen Tänze gelten, deren Spuren sich in Vorderasien durch das Mittelalter hindurch verfolgen lassen. Ist doch auch die Beziehung zwischen den Umdrehungen beim Tanze und der Bewegung der Gestirne, die Lukian erwähnt, den Derwischen geläufig.

Berühmter, älter und durch eine schier unübersehbare Fülle von Darstellungen bekannt sind die Rauschtänze zu Ehren des Dionysos, der ursprünglich nicht der Gott des Weines, sondern ein gewaltiger Naturgott, in Thrakien zu Hause war und sich seine Aufnahme in den griechischen Olymp erst erzwungen hat. Sein Kultus war



ABBILDUNG 92



ABBILDUNG 93

von wildorgiastischem Charakter, seine Verehrer in Thrakien stürmten durch die Berge hin, rasten und tanzten bis zur völligen Erschöpfung und stürzten sich in der höchsten Ekstase auf Opfertiere, die sie zerrissen und roh verschlangen. Der ausgesprochen ekstatische Charakter des Dionysoskultes, der von Haus aus dem apollinischen Wesen der Hellenen fremd war, verschaffte ihm in Griechenland zu einer durch eine gesteigerte Religiosität bemerkenswerten Zeit Eingang, die ihren Höhepunkt um 600 v. Chr. hatte. Wie die staatliche Gewalt der Aufnahme dieses neuen Rauschkultes mit allen Mitteln entgegengrat und schließlich doch unterliegen mußte, das spiegelt sich in der Sage von Pentheus, dem König von Theben. Ein Taumel hatte plötzlich die gesamte Bevölkerung ergriffen, der mit elementarer Urkraft wie Glut aus dem Innern der Erde hervorbrach und alles mit sich fortriss, besonders die weibliche Bevölkerung, die am leichtesten von der Ekstase ergriffen zu werden pflegt. Vorbereitet war hier der Boden freilich durch gewisse nächtliche Frauenfeiern orgiastischen Charakters zu Ehren der Artemis, die ursprünglich auch eine Vegetationsgöttin war und mit wilden Tänzen, z. B. in Patrai und Letrinoi, gefeiert wurde. Die *καλαβίς* und die *βρυλλίχαι*, ein Tanz, bei dem häßliche Weibermasken getragen wurden, Tänze von Weibern mit dem vorgebundenen Zeugungssymbol, dem Phallos, am Fest der Artemis Korythalia, der Kordax zu Ehren der Artemis in Elis, alles waren derartige wilde und sinnliche Frauentänze, bei denen rauschende Musik eine wichtige Rolle spielte, wie Weihegaben von Schallbecken in Heiligtümern der Artemis Limnatis bezeugen. Kein Wunder, daß der neue Gott Dionysos gerade bei der Frauenwelt begeisterte Anhängerschaft fand. Wie er schon in Thrakien rasende Weiber, „Mänaden“,



ABB. 94



ABBILDUNG 95

um sich gesammelt hatte, so zogen jetzt die Thebanerinnen auf den Kithäron und tobten dort nach thrakischer Sitte, wo der Sage nach Agaue, die Mutter des Königs Pentheus, vom Gotte des klaren Bewußtseins beraubt, diesen im Wahne, er sei ein Wild, in Stücke reißt. Die gewaltige Wirkung des neuen Gottes hat Euripides in den „Bakchen“ wundervoll geschildert:

Bald hebt sich das Land, wirbelnd im Tanz,
Wenn Bromios den Reigen führt auf das Gebirg,
Wohin schwärmender Frauen Schar
Von Webstuhl und Gewebe floh, wahnsinntrunken von Bakchos.

Wie eine Illustration zu diesen Worten mutet das Bild auf einer griechischen Vase in Bologna an, die kürzlich erst in dem alten Spina gefunden wurde und von der hier nur ein kleiner Ausschnitt wiedergegeben werden kann. Frauen, Mädchen und Kinder tanzen in wildem Rausche bis zur Erschöpfung zum Klang der Flöten



ABBILDUNG 96

und Handpauken unter dem Gezisch züngelnder Schlangen, die einige in den Händen halten oder um den Kopf gewunden haben (Abb. 96).

Ein wahrer Tanzrausch ist es auch, den wir auf einer mit Reliefs geschmückten marmornen



ABBILDUNG 97

Amphora im Vatikan sehen (Abb. 100, 102, 104, 106). Der König Lykurgos von Thrakien wütet gegen den bakchischen Thiasos und ist im Begriff, eine Mänade niederzuwerfen, die er mit der Linken am Haar faßt, während er seinen linken Fuß auf ihre Hüfte setzt. Die übrigen merken nichts von der Gefahr, die sie bedroht, sondern setzen, hingerissen von bakchischer Begeisterung, ihre Tänze fort, während zwei von ihnen, von der Anstrengung ermattet, zusammenbrechen und einander in die Arme fallen. Die großen griechischen Schalenmaler der Zeit bald nach 500 v. Chr. waren es namentlich, die in wundervollen Darstellungen das wilde Treiben der gottbegeisterten Frauen zu schildern nicht müde wurden. Wohl das schönste Beispiel ist eine Vase aus Hierons Atelier in Berlin (Abb. 103, 105). Um den Altar und das Bild des Diony-
sos tanzt ein Schwarm von Mänaden in ekstatischem Rausche, indem sie die Thyrsusstäbe schwingen, mit Kastagnetten schlagen,



ABBILDUNG 98



ABBILDUNG 99

eine hält in der Linken ein Rehkälbchen, eine andere ein Gefäß. Prachtvoll ist, wie sich nach der Mitte zu „die Masse der mannigfach bewegten Gewänder zu einer Art festen Ringes fügt, aus dem die einzelnen Bewegungen herausfliegen. Ein wundervoller Schwung geht durch das ganze Bild, ein herrliches rhythmisches Gewoge. Wie ein Gestalt gewordner Frühlingstraum mit seinem berauschenden Duft von frischem erwachenden Leben steht es vor uns“. Auf einer Vase des genialen Münchener Schalenmalers Brygos (Abb. 107) tanzt eine Mänade im Panterfell mit dem Thyrsusstabe. Etwas müde neigt sie das trunkene Haupt, um das sich eine Schlange ringelt. Der ganze lässige Rhythmus deutet auf eine leise Erschöpfung der Tanzenden hin. Den Höhepunkt der Raserei sehen wir auf einem überaus feinen rotfigurigen Vasengemälde in Berlin aus der Zeit des Phidias erreicht (Abb. 101). Ein Mädchen führt beim Schall des Tympanons einer Gefährtin mit hoch erhobenen Händen einen Tanzschritt aus, als ob sie sich vom Erdboden emporschwingen wollte, während einer anderen ihr gegenüber der Thyrsosstab entglitten ist. Matt bricht sie zusammen und wird von einer sitzenden Frau aufgefangen, ein Motiv, ähnlich wie auf dem Pentheuskrater (Abb. 106). Das Vasenbild zeigt im Stile eine Verwandtschaft mit den oben abgebildeten Tänzerinnen in Abb. 3. Bei der tanzenden Mänade in Abb. 100 und den in wilden Sprüngen wie Füllen vorübertollenden Mädchen mit Schallbecken (Abb. 113) auf einer Vase im Louvre denkt man unwillkürlich an die Euripideischen Verse:



ABBILDUNG 100



ABBILDUNG 101

Bei dumpfhallender Pauken Klang
Erhebt den beseligenden, begeisternden Gott
Fröhlich in Lauten und Weisen der Phrygier,
Wann süßer Flöten Hauch heilig zum heiligen
Jubel ertönt, führend den Chor, der ins Gebirg wallt.
Jauchzend so fort, wie das Füllen gesellt zur weidenden Mutter,
Hebt den geflügelten Fuß und tanzt die Bakchantin.

Unter den sonstigen in den Abbildungen 108 ff. wiedergegebenen Vasenbildern ist besonders beachtenswert der Fries von Tänzerinnen (Abb. III, II2), die in den verschiedensten Pas dargestellt sind, aus welchen Emmanuel den ganzen Tanz zu rekonstruieren versuchte. Die Tänzerin läuft oder springt einige kleine Schritte vorwärts, auf den halben Fußspitzen, nach drei oder vier Schritten nimmt sie mit leichter Beugung des rechten Beins einen kräftigeren Anlauf, wirft sich auf das linke Bein, zieht das rechte zurück unter heftiger Biegung des Körpers, als ob Fuß und Rücken sich berühren sollten. Diese Bewegung ist eine ganz momentane, das rechte Bein nimmt dann seine frühere Stellung wieder ein und der Körper richtet sich von neuem auf. Dann aber-



ABBILDUNG 102



ABBILDUNG 103

mals eine Reihe kleiner Schritte und wieder ein ruckweises Beugen des Körpers nach rückwärts oder vorn.

Unter den erhaltenen plastischen Darstellungen von Mänaden ragen an Schönheit fünf Reliefplatten hervor, von fast gleicher Größe, die sich teils in Rom, teils in Madrid befinden (Abb. 114 bis 118). Das römische Exemplar, jetzt im Konservatorenpalast (Abb. 114), das leider an der Oberfläche durch Bestoßung gelitten hat, gilt vielen als ein griechisches Originalwerk von der Hand eines großen Künstlers einer Richtung etwa der Mitte des 5. Jahrhunderts, die auf malerische Wirkung ausging. Es stellt eine Mänade dar, die in bakchischem Rasen ein Böcklein zerstückelt hat und vorwärts taumelt, in der zurückgeschwungenen Rechten das Messer und einen Zipfel ihres Mantels, in der gesenkten Linken das Hinterteil des zerschnittenen Tieres haltend, ein Motiv, das von den sogenannten neuattischen Reliefarbeitern besonders gern wiederholt worden ist.

Man hat die vier Madrider Reliefplatten (Abb. 115—118), die Velasquez im Jahre 1636 in Italien gekauft hat, ebenfalls als griechische Originalwerke aufgefaßt, die nachträglich stark überarbeitet worden seien, ehe



ABBILDUNG 104

sie nach Madrid kamen, wobei man die abgeriebene und bestoßene Oberfläche geglättet, die Gewandfalten neu ausgehölt und kleine, charakteristische Längsfältchen auf den Körpern zur Belebung der großen Flächen angebracht habe, wodurch eine minutiose DetAILierung der Faltengebung



ABBILDUNG 105

entstand, die im Originalzustande den Reliefs so fern lag, wie bei dem römischen Exemplar. Farbe ist an den Kränzen, Binden, Ohrgehängen und Sandalenbändern ursprünglich vorauszusetzen. Nach der gewöhnlichen Annahme hätten alle fünf Platten, zusammen mit anderen vier bis fünf, die verloren seien, die Basis einer Statue des Dionysos geschmückt, die wegen ihrer hohen Schönheit schon im Altertum von Griechenland nach Rom verschleppt und dort später zersägt wurde. Ich muß gestehen, daß ich mich mit dieser von Winter zuerst ausgesprochenen Annahme nicht befreunden kann und an der Zusammengehörigkeit der römischen und der Madrider Platten ernstlich zweifle. Die Maße stimmen nicht genau, der obere Abschluß der Platten ist verschieden, die vollkommen abweichende Gewandbehandlung der Madrider Platten von der römischen kann nicht nur auf späterer Überarbeitung beruhen. Vor allem ist aber ihre Bewegung etwas lahm im Vergleich zu dem prachtvollen Schwung und dem Bewegungsjubel der römischen Platte. Mir scheint, daß die übrigen Platten, die mit der römischen Mänade zusammengehörten, noch nicht gefunden sind und daß die Madrider Reliefs Kopien

nach ihnen sind, bei denen von der köstlichen Frische der ursprünglichen Komposition, die wir an der Mänade des Konservatorenpalastes bewundern, viel verloren ging. Der Einfluß dieser tanzenden Mänaden, von denen wir leider nur noch die eine ungetrübt besitzen, auf die dekorative Kunst in Rom war



ABBILDUNG 106



ABBILDUNG 107



ABB. 108



ABBILDUNG 109



ABBILDUNG 110



ABBILDUNG 111

sehr stark. Auf Gemmen, Tonlampen, Vasen der aretinischen Gattung bemerken wir die Nachwirkung dieser herrlichen Mädchenfiguren. Die zweite von ihnen (Abb. 115) ist das Tympanon schlagend dargestellt. Das schleierartig dünne Gewand wallt in wundervollem Linienspiel um ihren schlanken Leib, ein ebenso reich bewegter Mantel aus etwas schwererem Stoff und anderer Farbe dient als Hintergrund. Die Haare sind in einer Haube geborgen. Sie scheint gerade im Schreiten einen Augenblick innezuhalten. Die nächste (Abb. 116) stützt sich mit müde gesenktem Haupte und schleppendem Schritte auf den Thyrsosstab. Jubelnde, göttliche Begeisterung hat die beiden anderen (Abb. 117, 118) ergriffen, die in Verzückung das Haupt zurückwerfen und ihre Locken schütteln. Nie hat dionysische Raserei eine schönere Verkörperung gefunden, als bei diesen fünf Mänaden. „Wir müßten sie im thrakischen Bergwalde denken, bei Fackelschein und Flötenschall dahinstürmend. Schon hat der Taumel die Sinne verwirrt, die Bewegungen werden schwer, die entrückte Seele zaubert dem Auge wunderbare Visionen vor“, hat Amelung treffend gesagt, und Hans Schrader in seinem Buche über Phidias meint: „Es würde sicher der Mühe lohnen, die vorhandenen Stücke in Abgüssten wenigstens zu einem halben Rund zusammenzustellen. Erst da würde man, das Rund umschreitend, den mitreißenden Zauber dieser in biegsamen Mädchenleibern und wehenden Gewändern rhythmisch schwingenden Bewegung nachfühlen können, Mänaden, nicht rasend und tollend, sondern wie von Schönheit getragen. Das schauerliche Motiv des in Raserei zerhackten Böckleins ist durch alte Tradition gegeben. Der Künstler gestaltet sein Werk unabhängig davon aus seiner schönheitsvollen Seele heraus, es singt und klingt in ihm von Frauenanmut.“

In Abbildung 119 geben wir eine Wiederholung einer dieser Mädchenfiguren, der mit dem Tympanon, wieder, von einem Relief in den Uffizien in Florenz. Die einfachere und großzügigere Behandlung des Gewandes und der Haube geben dieser Figur etwas Erhabeneres und Geschlosseneres. Sie steht der Originalschöpfung des 5. Jahrhunderts näher, als die entsprechende Madrider Platte. Aus Pergamon stammt das leider nur unvollständig erhaltene Relief einer halb vom Rücken



ABBILDUNG 112

gesehenen Mänade, die zierlich mit der Linken das Gewand hebt und auf den Fußspitzen tanzt (Abb. 120). Zwei ähnlich bewegte Tänzerinnen, von denen Reste erhalten sind, schmückten mit ihr zusammen ein Rundmonument wahrscheinlich dionysischen Charakters, ähnlich wie die Tänzerinnen auf einer Basis in Korinth. Die Reliefs geben einen Begriff von der über Attisches hinausgehenden virtuosen Behandlung des Gewandes in der pergamenischen Königszeit.

Der römischen Zeit gehören die folgenden Mänadendarstellungen an: ein Marmorrelief im Louvre der sogenannten neuattischen Kunstrichtung (Abb. 226) und ein Fragment eines Terrakottareliefs der Sammlung Campana (Abb. 222) von geringer Ausführung, aber guter dekorativer Wirkung. Von zahlreichen Werken römischer Zeit, die künstlerisch geringen Wert haben, wie z. B. die Rundbasis mit tanzenden Mänaden im Thermenmuseum in Rom von der via Praenestina, soll hier abgesehen werden. Dem zweiten Jahrh. n. Chr. etwa entstammt aber noch ein prachtvolles Hochrelief der Sammlung Este in Wien, die Mänade im Efeukranz, die mit zurückgeworfenem Haupte in seliger Verzückung die Schallbecken schwingt in rasend wirbelndem Tanze, ein reizend erfundenes Motiv wahrscheinlich aus einem größeren Friese tanzender Diener und Dienerinnen des Gottes Bakchos (Abb. 223).

Die große Plastik hat den Mänadentanz zum Gegenstand hervorragender Darstellungen gemacht. Die Mänaden und die ihnen verwandten Thyiaden, d. h. Frauen, die alljährlich nächtliche Feiern orgiastischer Art im Dienste des Dionysos begingen, hatte Praxiteles in einem berühmten Werke behandelt, das leider verloren, in den Figuren einer lateranischen Basis aber nach Hausers Ansicht ziemlich getreu nachgebildet ist. Wie Skopas, der Zeitgenosse des Praxiteles, das Thema auffaßte in seiner ebenfalls zu Grunde gegangenen, im Altertum hochgefeierten tanzenden Mänade, zeigt ein Torso in Dresden, der sich durch eine grandiose Wildheit der Bewegung auszeichnet (Abb. 122). Von göttlicher Trunkenheit ergriffen, tanzt diese Mänade mit zurückgeworfenem Haupte in völliger Verzückung. In ihren Händen, die nicht erhalten sind, schwang sie das Zicklein.



ABBILDUNG 113

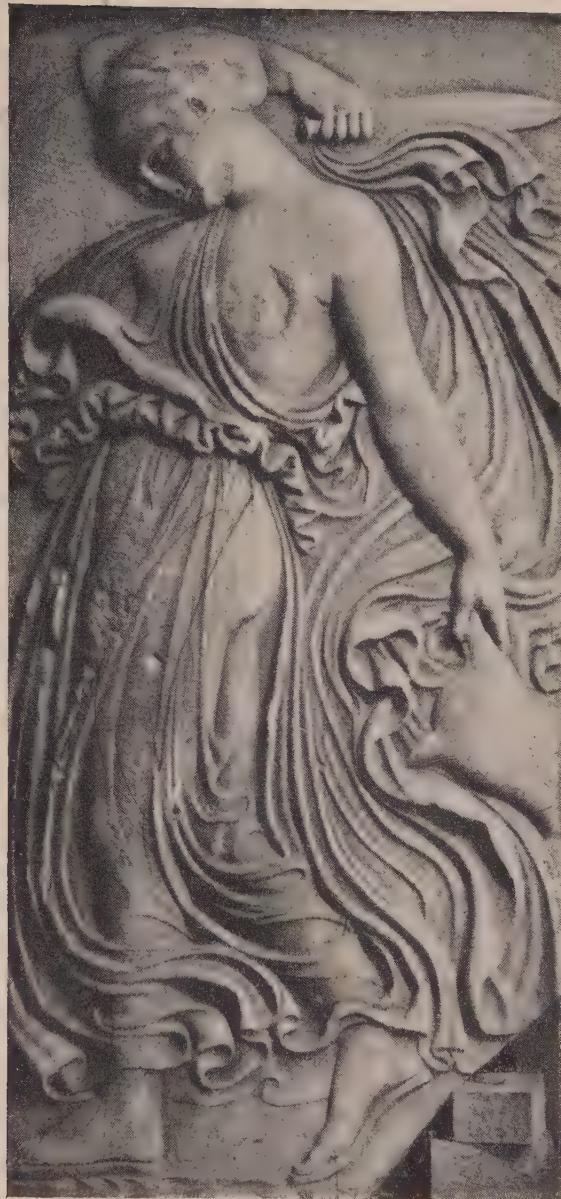


ABBILDUNG 114

Der hellenistischen Zeit gehört die berühmte Statue einer tanzenden Mänade in Berlin an, die mit prachtvollem Temperament und hinreißendem Schwung in kreiselartig rotierender Bewegung sich auf den Fußspitzen dreht und mit weit ausgreifenden Händen Zymbeln, Flöten oder Kastagnetten schwang, vielleicht auch das Zicklein über dem Kopfe hielt, um es in ihrer Raserei zu zerreißen. Etwas geradezu Visionäres liegt in diesem geschmeidig sich drehenden knospenhaften Mädchenkörper, um den das Gewand spielt, wie die Begleitung um eine Melodie. „Ein Lächeln ist über die ganze Gestalt gebreitet, das vielleicht ihr Antlitz zierte, als dieser stolze Leib noch sein Haupt trug“ (Abb. 121). Die Beliebtheit des Themas der tanzenden Mänaden als Schmuck von Gemmen mögen zwei römische Proben in Abbildung 227 und 230 zeigen.



ABBILDUNG 115

Zu den Mänaden gesellte die griechische Vorstellung früh die Satyrn und Silene, mythische Elementargeister der Vegetation und Fruchtbarkeit, daher von ausgesprochen sinnlich erregtem Charakter, der sich besonders in den Tanzsprüngen dieser Halbtiere ausdrückte, von denen die Satyrn mit den Böcken, der Silen mit dem Pferde eng zusammenhingen. Eine sehr große Gruppe unter den antiken Tanzdarstellungen nehmen die Satyrn und Mänaden auf Reliefs und Vasenbildern ein, von denen die schönsten in Abbildungen 123ff. wiedergegeben werden.

Auf einem durch zahlreiche Wiederholungen vom Altertum bis auf unsere Zeit bekannten Relief schreitet eine das Haupt weit zurückwerfende Mänade mit dem Tympanon in feierlicher Ruhe und tiefer Inbrunst einem Satyr voraus, der seine schrillen Pfeifen in ihr Ohr gellen



ABBILDUNG 116

läßt, während sie langsam und dumpf das Schallbecken dazu schlägt (Abb. 124). Man denkt dabei an die Verse in einem verloren gegangenen Drama des Aischylos (Nauck, Fragm. 57):

Wie berauschend erschallt zu Kotyttos Preis
Aus den Bergschalmei'n die Bacchantenmusik!
In den Händen regiert wohl der eine das Paar
Klarinetten und bläst das durchlöcherte Rohr.
Und das vielgepriesene Lied klingt laut,
Von frenetischem Jauchzen begleitet.



ABBILDUNG 117

Ein anderer schmettert mit Zymboln von Erz;
Drein schrillen gewirbelte Saiten.
Aufbrüllt dumpfwild wie mit Stimmen des Stiers
Unheimlicher Ruf des verborgenen Chors
Und wie Donner im Grunde der Erde so rollt
Der Sturm der geschlagenen Pauken.

Auf einem anderen, von Winckelmann bereits hochgeschätzten Relief der Villa Albani (Abb. 228) hüpfst hinter einer in selbstvergessenem Taumel mit weit zurückgebeugtem Oberkörper tanzenden



ABBILDUNG 118

Mänade mit kecken Sprüngen ein Satyr mit Hörnernschmuck, in der einen Hand ein Instrument tragend, das an einen Schellenbaum erinnert, um den Zeigefinger der hocherhobenen Linken eine Henkelschale wirbelnd.

Auf anderen dekorativen Reliefs römischer Zeit, mit denen man die Wände von Zimmern schmückte, sehen wir in völliger Hingebung zum Klang der Doppelflöte einer prachtvoll bewegten Mänade Satyrn auf den Fußspitzen tanzen, in rasender Ekstase, die auch den Panther im Hintergrunde ergriffen hat, der aufgeregt zwischen ihnen hin- und herspringt (Abb. 224), oder Mänade und Satyr mit Fackel und Thyrsosstab schwingen tanzend in einem Korb das kleine Bacchuskind zwischen sich (Abb. 225).



ABBILDUNG 119



ABBILDUNG 120



ABBILDUNG 121

die Darstellung auf einem chalcidischen Kühlgefäß der ehemaligen Sammlung Castellani in Rom, die aus der alten Etruskerstadt Caere stammt (Abb. 126). Hinter einer Palme kauert ein am ganzen Körper außer Händen, Füßen und tierisch-spitzem Phallos behaarter Papposilen mit dünner Stülpnase, Wulstlippen und hohen Stehohren, breitem Bart, Schnurrbart und mähnenartig gesträubtem Haar. Die linke Hand hält er an den Kopf und späht nach einer vor ihm im Tanzschritt vorüberhüpfenden Nymphe, die ein kurzes, gegürtetes Röckchen mit welliger Kante trägt. Sie flieht nicht erschreckt, sondern scheint ihn tanzend zu necken, vielleicht hat er mit ihr getanzt und duckt sich gerade nieder in der charakteristischen Tanzbewegung des *ἀποσκοπεύων*, des „Auslugers“.

Einzigartig ist die in Abbildung 231 wiedergegebene Szene auf einer Marmorvase von etwa Manneshöhe im Konservatorenpalast in Rom, deren oberer Rand modern ergänzt ist, während die hier in Frage kommenden Figuren, die nur einen Teil einer rings das Gefäß umgebenden Komposition bacchischen Charakters bilden, bis auf geringe Einzelheiten antik sind. Ein pantomimisches Spiel glauben wir vor uns zu sehen, bei dem ein Satyr mit flehender Gebärde kniet und wirbt vor einer Mänade, die sich fliehend von ihm wendet und dabei noch einen koketten Blick über ihre Schulter nach dem armen, um Erhörung Bettelnden wirft. Abbildung 123 gibt ein Mosaik in Neapel aus *opus sectile*, mit bunten Marmoreinlagen, wieder.

Das Treiben der Mänaden mit Silenen und Satyrn hat namentlich die Vasenmalerei schon in sehr früher Zeit beschäftigt. Auf korinthischen Vasen sehen wir häufig lustige und groteske Tänze dickbäuchiger Kobolde mit Mädchen um Weinhumpen. Namentlich aber liebte die chalkidische Vasenmalerei, in der korinthische Traditionen nachleben, dieses Thema. Ganz originell ist

Ein prachtvoll frischer Humor weht durch dieses köstliche Vasenbild. Von guter dekorativer Wirkung sind die Darstellungen von tanzenden Mänaden und Satyrn auf schwarzfigurigen Vasenbildern, besonders Amphoren des Vasenmalers Nikosthenes, oder auf Malereien wie dem in Abb. 125 wiedergegebenen Ausschnitt eines rings um das Gefäß sich ziehenden Frieses. Für die Vasen des rotfigurigen Stiles geben die Abbildungen 127—130 vortreffliche Beispiele. Das groteske Werben der tierhaft hüpfenden Satyrn und das energische oder verächtliche Ablehnen der Mänaden ist in Abbildung 128 und 129, letztere nach einer von Tischbein gezeichneten Vase der Hamiltonschen Sammlung, in höchst humorvoller Weise zum Ausdruck gebracht.

Satyrn und Silene beim Tanze sind als Einzelfiguren in der antiken Kunst so häufig dargestellt worden, daß es hier genügen muß, einige besonders charakteristische Proben herauszugreifen.

Am bekanntesten vielleicht ist der sogenannte tanzende Faun aus Pompei (Abb. 131), der lustig ein Schnippchen schlagend sich in graziösem Schritte dreht, ferner der Satyr mit der Fußklapper (Abb. 11), dessen Arme falsch ergänzt sind und der wahrscheinlich mit den Fingern der erhobenen Hand schnippte. Seine Partnerin war nach Ausweis eines Münzbildes der Stadt Kyzikos, das diese Gruppe zeigt (Abb. 132), ein Mädchen, das, auf einem Felsblocke sitzend, lachend zu dem Burschen emporblickte und sich die Schuhchen anlegt, um den Tanz vor ihm zu beginnen, „Aufforderung zum Tanz“ hat der Prager Archäologe Klein, dem die Zusammenfügung der Gruppe verdankt wird, die Szene genannt. Zu den bekanntesten Statuen tanzender Satyrn gehört der lysip-



ABBILDUNG 122

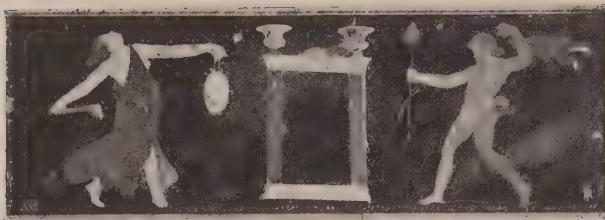


ABBILDUNG 123

pische sogenannte borghesische Faun (Abb. 133), der einst die Doppelflöte blies, wie die aufgeblasenen Backen allein beweisen würden, auch wenn wir nicht Nachbildungen dieses Werkes besäßen, die ihm richtig die Flöten in die Hände gaben, statt der falsch ergänzten Handpauken. Weniger bekannt ist eine kleine Bronzestatuette aus dem Heiligtum von Dodona, welche wesentlich älter ist als die vorhergehenden Werke. Ein pferdehufiger, ithyphallischer Silen hebt, gutmütig und freundlich den Kopf neigend, den linken Arm und das linke Bein, um ein Tänzchen zu beginnen. Der Zeit der freien Kunst gehört die prachtvolle Gemme des Künstlers Skylax in Ab-



ABBILDUNG 124



ABBILDUNG 125

bildung 134 an, ein römischer Onyx, der eine besonders schöne Probe einer sehr großen Zahl ähnlicher Werke der Glyptik gibt.

Auch die Wandmalerei hat sich das dankbare Thema des tanzenden Satyrs nicht entgehen lassen. Wenigstens ein köstliches Bild ist uns in Pompei erhalten geblieben auf einer Wand der berühmten Casa Item (Abb. 137). Lustig auf einem Beine hüpfend, die rechte Hand kokett in die Hüfte gestützt und mit der erhobenen Linken grüßend tanzt der kecke Bursche vor der dunklen Wand, sein Schelmengesicht voll dem Beschauer zugewendet.

In der Vasenmalerei ist das Thema des tanzenden Satyrs unerschöpflich. Wir begnügen uns deshalb mit wenigen charakteristischen Proben, von einer Vase aus der Zeit des schwarzfigurigen Stiles (Abb. 139), einem Ausschnitt aus dem Bilde eines Kühlgefäßes im Britischen Museum von der Hand



ABBILDUNG 126



ABBILDUNG 127

des genialen Vasenmalers Duris (Abb. 136), dessen Künstlerinschrift über dem Kopf des sich bückenden Satyrs steht, der auf einem Beine balanzierend den Mund der am Boden stehenden Kylix zu nähern sucht, während sein Partner mit den Zehen das Weingefäß am Henkel fassen will. Ewig lüstern und von unerschöpflicher Trinklust sind diese Begleiter des Dionysos, das Balanzieren und Schwingen von gefüllten Gefäßen beim Tanzen, wie in Abbildung 141, gehört zu ihren Lieblingsbeschäftigungen.

Silene beim Einüben einer charakteristischen Körperbewegung nach rückwärts bilden das Thema einer Münchener Schale (Abb. 135) und einer Nolaner Amphora in Berlin (Abb. 138), die von ganz besonderem Stimmungsauber ist. Die sinnlich gewürzte Anmut eines arkadischen Idylles liegt



ABBILDUNG 128

über der Szene. Ein Hirt, auf einem Felsen im Walde sitzend, von seinen Hunden umgeben, mit Fellmütze und Mantel bekleidet, spielt mit vollen Backen einem kahlköpfigen Silen zum Tanze auf, der es mit seiner Übung sehr ernst nimmt. Die beiden Darstellungen, auf der Münchener wie der Berliner Vase, zeigen den Silen in einer Haltung, die uns sehr an den Marsyas im Lateran aus der Gruppe des Myron erinnert.

Als Faustkämpfer durch das Riemenwerk an Armen und Beinen charakterisiert ist der prachtvolle, bäuerlich tanzende Silen auf einer Vase im Louvre (Abb. 140), mit der Fackel (Abb. 143) oder am Kottabosgerät, das beim Gastmahl zu Liebesorakeln benutzt wurde (Abb. 146), sehen wir auf anderen Darstellungen diese possierlichen Gesellen ihre Tanzsprünge machen.

Von köstlichem Humor, an Klingersche Art erinnernd, ist die Darstellung auf dem Rande eines rotfigurigen Trinkgefäßes in Form eines Widderkopfes auf der einen und eines Eselkopfes auf der andern Hälfte (Abb. 145). Die Szene spielt in einer wilden Gegend, die durch Fels und kahlen Baum bezeichnet ist. Ein Satyr bewegt sich in niedergekauerter Stellung mit freudigem Hüpfen



ABBILDUNG 129

vorwärts und hält dabei mit beiden Händen eine Amphora vor sich, in die er gierig hineinblickt, aber seine Erwartung ist offenbar getäuscht worden. Als Zuschauer hockt ihm gegenüber auf dem Felsen ein kahlköpfiger Silen, der beschaulich den Kopf in die Hände stützt. Ein anderer steht neugierig und schadenfroh hinter dem Baume. Ähnlicher Humor spricht aus dem Vasenbildchen eines Gefäßes in Lecce (Abb. 144). Ein bockfußiger Pan tanzt mit erhobenen Armen in heißem Bemühen vor einem Silen, der die Flöte bläst. Bocksprünge mehr als eigentlicher Tanz sind auch die Bewegungen der Pane auf einer Vase im Louvre, die den leierspielenden Hermes umhüpfen (Abb. 142), wobei wir aus den Bewegungen der drei Tänzer, wie bei einer kinematographischen Aufnahme drei Phasen eines Tanzsprunges erschließen können, den die Franzosen als *saut de chat* bezeichnen.

Wir schließen diesen Abschnitt über die Tänze der Mänaden und Satyrn mit einem Relief, das ein ebenfalls zum Kreise des Dionysos gehörendes Wesen im Tanze darstellt, einen Hermaphroditen (Abb. 147). In der erhobenen Linken hält er den Thyrsosstab, in der gesenkten Rechten einen in strenger Seitenansicht wiedergegebenen Klappspiegel, in dem er wohlgefällig die Rundung seiner Rückseite betrachtet. Das Relief, das sich in Trient befindet und ein durch mehrere Wiederholungen, in der Sammlung Baracco in Rom, im Akropolismuseum in Athen und sonst bekanntes Motiv zeigt, das auch bei Bronzestatuettchen wiederkehrt, verrät in der schwalbenschwanzartigen Behandlung der Zipfel des Schaltuches archaisierenden Charakter. Das Motiv ist hellenistisch und aus der Freude an starker Verdrehung des Körpers um seine Mittelachse entstanden, ähnlich wie



ABBILDUNG 130

die Venus Kallipygos und der Satyr, der sein Schwänzchen betrachtet. In der wunderbaren Bewegung des knospenhaften, schlanken Körpers, in dem knabenhafte Knappheit und weibliche Rundung glücklich gemischt sind, gehört dieser tanzende Hermaphrodit zu den schönsten Tanzdarstellungen der Antike.

Auf einigen der Bildwerke aus dem dionysischen Kreis begegnen wir einer Bewegung, deren charakteristisches Merkmal ein Beugen des Körpers, Neigen des Kopfes und Heben beider Arme über den Kopf mit zusammengehakten Zeigefingern ist (Abb. 148, 149). Es ist dies ein Tanzschritt, der seinen Ursprung asiatischen Tänzen verdankt. Die Griechen kannten einen Tanz, der als persisch bezeichnet wurde, den an Festtagen der Perserkönig, nachdem er sich vorher betrunken, nach dem Zeugnis des Duris bei Athenaios tanzte. Nach der Bewegung hieß der Tanz *συλλασμα*, d. h. wörtlich das „Zusammenklappen“. In seiner Beschreibung der Tänze in der „Anabasis“ (s. S. 37) erwähnt Xenophon diesen Tanz und charakterisiert ihn kurz. Auf Darstellungen, namentlich Vasenbildern, sehen wir Männer in orientalischer Tracht, d. h. mit Hosen und langärmeligem Gewand und der persischen Mütze diesen Tanz ausführen, indem sie sich bald vom Boden in die Höhe schnellen oder im Sprunge in der Luft begriffen sind (Abb. 152), oder am Boden kauern, um im nächsten Momente wieder in die Luft emporzuspringen, immer in der charakteristischen



ABBILDUNG 131

Haltung mit hoch emporgehobenen Armen und verschlungenen Fingern. Auch Frauen sind in dieser Weise tanzend dargestellt, meist in orientalischem Kostüm. Einmal sehen wir auf einer Vase die Amazonenkönigin auf ihrem Throne sitzen und zwei ihres Gefolges diesen orientalischen Tanz vor ihr ausführen (Abb. 150, 150a). Auf einem Aryballos im Britischen Museum reitet in der Mitte der Perserkönig auf einem Kammele, und unter anderem Gefolge umspringen ihn drei Männer in diesem Tanzschritte wie zur Huldigung (Abb. 151). Der Tanz wurde auch auf Tischplatten ausgeführt. Ein Vasenbild in Athen (Abb. 154) zeigt eine Tänzerin auf dem Tische knieend mit hoch erhobenen Händen in dieser Haltung, im Begriff, im nächsten Moment aufzuspringen. Es scheint, daß auch die in Abb. 156 wiedergegebene Terrakotta des Berliner Antiquariums, die eine orientalisch gekleidete Tänzerin in stark zusammengekrümpter Haltung neben einem großen, runden Gegenstand, eher einer Schachtel als einem Altare, zeigt, auf derartige Kunststücke Bezug nimmt.

Sie hat vielleicht auf dem Deckel der Schachtel getanzt und ist heruntergesprungen, ähnlich wie heute bei großen Revuen gelegentlich Einzeltänzer auf dem Deckel von Riesenbonbonnieren sich produzieren. Abbildung 153, das Bruchstück eines Gefäßes mit Relieffiguren in Syrakus, zeigt eine Tänzerin in diesem Oklasmuschritt bei dem lauten Schall der Handpauken einer Gefährtin, die Abbildung 155 gibt eines der Goldplättchen aus dem Grabe der Demeterpriesterin, dem Hügel der großen Bliznica in Südrussland, wieder (s. S. 58).

TÄNZE BEI ÖFFENTLICHEN FESTEN UND AUF DER BÜHNE.
Nicht nur bei Feiern zu Ehren der Götter, zu denen wir auch die ekstatischen Tänze gerechnet haben, tanzten die Griechen, sondern ebenso an öffentlichen Festen, die, wenn auch ursprünglich wohl religiösen Charakters, doch ihren engen Zusammenhang mit der Religion etwas verloren hatten.

Da gab es zunächst die Tänze des sogenannten *zyklischen Chores*. Dieser führte einen sich im Kreis bewegenden Tanz auf, den Dithyrambus, auch *τυρβασία* genannt, der lebhaft und mit ausgesprochener Mimik verbunden war und sich dem Tanz des Satyrspiels näherte. Überhaupt waren außer den Dithyramben und den religiösen Hymnen auch sonst lyrische Gesänge



ABBILDUNG 132

meistens mit Tanz verbunden. „Die schönsten lyrischen Werke sind die, welche der Tanz begleitet“, heißt es bei Athenaios einmal. Die Oden des Pindar und Bakchylides müssen wir uns als Gesänge denken, die mit rhythmischen Tanzbewegungen verbunden waren. Am Beginn der ersten pythischen Ode gibt die Kithara das Zeichen für Gesang und Tanz und alles lauscht auf sie. Namentlich aber im griechischen Theater waren die Gesänge des Chores eng mit dem Tanz verknüpft, der Ort, wo der Chor seine Bewegungen ausführte, hieß Orchestra, d.h. der Tanzplatz. Wir neigen zu sehr dazu, das griechische Drama als ein rein literarisches Produkt zu betrachten. Der Tanz spielte darin eine sehr große Rolle. Die Dichter selbst wurden gelegentlich *δρυγοτάτοι*, d.h. Tänzer, genannt, weil ihre Stücke getanzt wurden und sie die Tänze einstudierten, auch selbst neue erfanden, wie wir von Aischylos hören. Seine „Schutzflehenden“ waren ein Tanzdrama, in dem die Tänzer eine fast größere Rolle spielten als die Schauspieler. Der bedeutendste Kunsttheoretiker Griechenlands, Aristoxenos, unterschied in seinem Werk über die Musik drei Hauptgattungen des dramatischen Tanzes, die *Emmeleia* der Tragödie, die den gemessenen Bewegungen der Gymnopäidentänze entsprach, den *Kordax* der Komödie, der dem Hyporchema nahe stehe, und die *Sikinnis* des Satyrspiels, die dem Waffentanz, der Pyrrhiche, mit ihren schnellen und Gewandtheit erfordern den Bewegungen vergleichbar sei. Den Griechen galten die Satyrn als die Erfinder dieser Tänze, die sie zuerst als Begleiter des Dionysos getanzt und nach ihrem Eigennamen benannt hätten. Man hat sie früh in Zusammenhang gebracht mit der Tätigkeit der ältesten dramatischen Dichter, eines Thespis, Phryничος, Pratinas und Kratinos, die von ihren Zeitgenossen als „Tänzer“ bezeichnet

wurden, weil sie nicht bloß für ihre Dramen die Tänze einstudierten, sondern auch im bürgerlichen Leben jedem, der wollte, Tanzunterricht gaben. Zu höchster Blüte wurde der Theatertanz aber erst durch Aischylos erhoben. Daß der tragische griechische Chor im Theater Tanzbewegungen ausführte, ist bekannt. Unter Flötenbegleitung, im Marschtempo zog er in einzelnen Zügen in die Orchestra ein und sang dann, auf dem Platze stehend, ein Lied ruhigen und heiteren Charakters, der sich auch in den Tanzbewegungen ausdrückte. Gehaltene Schritte und rhythmische Gesten waren es eher als ein eigentlicher Tanz.



ABBILDUNG 133



ABB. 134



ABBILDUNG 135

So wurden auch während des Dramas die ruhigen Gesänge unter menuettartigen, gemessenen Tanzbewegungen ausgeführt, namentlich wenn der Chor seine Stellung wechseln mußte, was beim Auftreten und Abtreten der Schauspieler der Fall war. Die Gefühle, die den Chor jeweils dabei bewegten, drückte er mimisch aus. Besonders bei den „Sieben gegen Theben“ des Aischylos wird dies von Athenaios erwähnt. „Der Chor führt mit Tanzen das Schauspiel vor Augen, das der Dichter in seinen Versen beschreibt“, heißt es einmal. In den Zwiegesprächen des Chores mit den Schauspielern, den sogenannten *κορυφοί*, wurden ebenfalls wahrscheinlich orchesterische Bewegungen ausgeführt, über die wir Näheres leider nicht wissen. Am lebhaftesten wurde der tragische Chor in den eigentlichen Tanzliedern, in denen er einer überraschenden Freude oder einer neugeschöpften Hoffnung Ausdruck gab und die wahrscheinlich in der Art der lyrischen Tanzlieder vorgetragen wurden, indem ein Chorführer sang, während der Chor dazu die Tanzbewegungen machte. In Aischylos’ „Sieben gegen Theben“ tanzt der Jungfrauenchor zu einem aufgeregten Tanzlied, ebenso in der Antigone des Sophokles, an der Stelle, wie durch Kreons Nachgeben eine Lösung des Konflikts in Aussicht steht. In Sophokles’ „Ajax“ ruft der Chor den Pan herbei und bittet

130872



ABBILDUNG 136

ihn, mit ihm zu tanzen; im „Oedipus“ gibt er durch ein Tanzlied seiner Freude Ausdruck, als sich für Oedipus der Hoffnungsschimmer zeigt, daß er nicht der Sohn des Laios ist. In den „Trachinerinnen“ stimmen die Jungfrauen bei der Kunde des Sieges der Herakles ein Tanzlied an, und ein zweites, als sie glauben, daß das Zauber gewand bei ihm seine Wirkung tue.

Aber nicht nur der Chor tanzte in der Tragödie, sondern auch Solotänze sind bereits bei Euripides nichts Seltenes mehr. So gerät in den „Phönissen“ Jokaste vor mütterlicher Freude beim Wiedersehen ihres Sohnes Polyneikes in solche Verzückung, daß sie einen Solotanz aufführt, und Elektra tanzt im „Orestes“ in wahnsinnigem Schmerze. Die größte Tanzrolle aber hatte wohl in des Euripides „Bacchen“ Agaue, die Mutter des Pentheus. In orgiastischer Raserei mußte sie auf die Bühne stürzen, das Haupt des Sohnes, den sie im Wahne, er sei der gejagte Hirsch, zerrissen, auf den Thrysusstab gespießt. Wie sie dann allmählich von ihrem Vater Kadmos über das Entsetzliche ihrer Tat aufgeklärt wird und im Schmerz zusammenbricht, das alles hatte sie in Tanzbewegungen auszudrücken.

Für diese letzte Szene läßt sich vielleicht eine vor kurzem gefundene bildliche Darstellung verwerten.



ABBILDUNG 137



ABBILDUNG 138



ABBILDUNG 139



ABBILDUNG 140

In der vor Porta Maggiore in Rom vor einigen Jahren zutage gekommenen unterirdischen Basilika zeigt ein Bild aus Stuck die Szene, wie Agave in rasendem Tanze zum Schall der Zymbeln das Haupt des Pentheus und das blutige Schwert schwingt (Abb. 157). Wir lassen es dahingestellt, ob hier das euripideische Drama bzw. eine jüngere Nachbildung desselben oder die in römischer Zeit sehr beliebte „Agave“, ein Pantomimus, den Dekorateur angeregt hat. In solchen Solotänzen der Tragödie liegen jedenfalls die Keime des späteren römischen Pantomimus, der sich etwa mit unserem dramatischen Ballett vergleichen läßt.

Man hat früher bestritten, daß die Griechen das pantomimische Ballett als selbständiges Kunstwerk überhaupt gekannt hätten, aber es läßt sich gar nicht daran zweifeln, daß dies doch der Fall war, namentlich wenn wir an Schilderungen, wie die am Schluß von Xenophons „Gastmahl“ gegebene denken, wo jemand einen Stuhl nieder-

setzt und der Direktor der Truppe das Programm ankündigt: „Meine Herren, Ariadne kommt in ihr Brautgemach. Hierauf wird Dionysos etwas angeheiratet aus der Göttergesellschaft zurückkehren, sodann werden sie miteinander scherzen.“ Sofort trat zuerst Ariadne ein, als Braut geschmückt, und setzte sich auf den Thronstuhl ihres hohen Gemahles. Bis dann Dionysos erschien, wurde die bacchische Weise auf der Flöte gespielt. Da konnten sie denn den Tanzmeister nicht genug bewundern. Denn sobald Ariadne die Weise hörte, sah jeder es ihren Bewegungen und Mienen an, welche Seligkeit sie ergriff. Sie ging ihm nicht entgegen, sie stand auch nicht auf, aber dennoch sah man, daß sie Mühe hatte, ruhig zu bleiben. Als jedoch Dionysos sie erblickte, tanzte er mit der lebhaftesten Freudigkeit auf die verschämte Braut zu, setzte sich ihr auf den Schoß, nahm sie in die Arme und küßte sie. Jede ihrer Bewegungen atmete bräutliche Schamhaftigkeit, aber dennoch schlang sie ihre Arme um ihn mit aller Zärtlichkeit. Bei diesem Anblicke klatschten die Gäste Beifall



ABBILDUNG 141

und riefen „da capo“. Wie dann aber Dionysos aufstand und die Ariadne mit sich aufhob, da konnte man sie erst recht einander küssen und sich herzen sehen. Die Zuschauer bemerkten, daß Dionysos wirklich schön, Ariadne in Wahrheit eine voll erblühte Jungfrau war und daß sie nicht bloß Scherz trieben, sondern ernstlich einander küßten, und sahen jetzt alle in der größten Bewegung zu. Man sah zu deutlich, daß sie nicht mehr eingelernte Rollen gaben, sondern nur taten, wonach sie schon lange ein Sehnen getragen hatten. Als aber endlich die Gäste sahen, wie die beiden in enger bräutlicher Umschlingung das Zimmer verließen, da taten die Unverheirateten einen Schwur, sie würden baldigst heiraten, wer aber eine Frau daheim besaß, der warf sich auf sein Pferd und machte eiligst, daß er heim kam.“ Wir werden bei Betrachtung des Pantomimus der Römer auf die griechischen Vorbilder noch zurückkommen.

Wenn in der antiken Tragödie, wo er immer noch ein etwas ungeklärtes Kapitel bildet, bildliche Darstellungen des Tanzes bisher recht spärlich sind, so sind wir für die Komödie durch die monumentale Überlieferung besser unterrichtet. Die Komödie besaß außer den, ähnlich wie in der Tragödie ausgeübten Tanzbewegungen beim Ein- und Abzug des Chores noch ein Element, das der Tragödie ganz fehlte: die Parabase. In einer Hauptpause des Stückes zog der Chor nach Art einer dionysischen Prozession dicht vor die Bühne und trug, nach dem Publikum zu gewendet, einen Chorgesang und ein daran anschließendes lyrisches Lied vor. Eine andere Stelle in der antiken Komödie, bei der regelmäßig getanzt wurde, war das Abzugslied des Chores, das bei

Aristophanes fast immer in ein effektvolles Schlußbild auslief. So wurde in der „Lysistrata“ am Ende in lakonischer Art getanzt, ebenso schloß die „Weiberversammlung“ mit Tanz. In den späten Stücken dieses Dichters, z. B. dem „Plutos“ tritt ein improvisierter Tanz geradezu an die Stelle der Parabase. In den Handschriften steht da einfach am Rande $\chi\omega\pi\omega\tilde{\nu}$, „hier tanzt der Chor“. Im „Plutos“ finden sich allein neun solcher Tanzeinlagen. In den „Wespen“ des Aristophanes führen die drei Söhne des Karkinos einen tollen Tanz auf, den Philokleon mit den Worten eröffnet:

Man löse die Riegel des Tores! Denn jetzt
Ist des Tanzes Beginn,
Der die Hüfte mir dreht im Gewichte des Schwungs;



ABBILDUNG 142



ABBILDUNG 143



ABBILDUNG 144

Wie gewaltig die Nase mir schnaubt und am Hals
Mir der Wirbel knackt.

Auf schnellt mir das Bein bis zum Himmel empor,
Leicht schwingen sich ja die Gelenke mir jetzt
In der Hüfte beweglicher Pfanne.

Dann ruft er seine Rivalen zum Wettstreit auf, die drei Söhne des Karkinos erscheinen, und der Chorführer sagt:

Auf denn so lasset uns alle den Platz vor ihnen ein Weniges räumen,
Daß ungestört sie vor unserem Blick sich rings wie die Kreisel umherdrehn.

Schwingt munter im Kreise die Füßchen
Und im Phrynichosreigen
Schnell' jedes die Fersen empor,
Daß, bewundernd das schwebende Bein,
Ah! das Publikum rufe.

Rings dreh dich und walz' in dem Kreise und klatsche dir das Bäuchlein,
Hoch schleudre gen Himmel das Bein; laßt Kreisel sich verschlingen.
Er selbst, der Beherrscher des Meers, ihr Vater kommt gekrochen
Und erfreut sich der eigenen Brut, der geilen Drillingskrabben.
Uns aber geleitet, wenn ihr zu tanzen hier beliebet,
Nur schleunig hinaus; denn es hat noch niemand das gewagt sonst,
Daß tanzend er den trygodischen Chor zum Schlusse ließ hinausziehn.



ABBILDUNG 145

Wie eine Illustration zu diesen Versen muten uns die köstlichen Tänzer auf einer griechischen Vase im Louvre an, die mit ausgelassenster Gebärde die Beine seitlich hochschnellen und sich den Körper klatschend schlagen (Abb. 160 auf S. 116).

Der Tanz, der in den Versen des Aristophanes genauer charakterisiert ist, wird von dem Scholiasten zu der Stelle ausdrücklich als *κόρδαξ* bezeichnet. Er war ein Hauptzugmittel der Komödie, und die Griechen verbanden mit ihm den Begriff größter Unanständigkeit. Ihn unmaskiert und in nüchternem Zustand zu tanzen, war ein Zeichen maßloser Frechheit. Wenn Theophrast den Charakter des verworfenen Menschen schildern will, sagt er, er sei imstande, nüchtern den Kordax zu tanzen. Griechische Schriftsteller entrüsteten sich darüber, daß man in der Umgebung des Königs Philipp von Mazedonien täglich Trunkenheit und den Kordax zu sehen bekomme. In Petrons „Gastmahl des Trimalchio“ beginnt sein Weib Fortunata plötzlich halb-betrunknen diesen Tanz, und Aristophanes sagt selbst zum Lobe seiner Komödie „Die Wolken“, daß darin kein Kordax getanzt werde. Dieser sehr beliebte Komödientanz war, wie manche andere Tänze der Griechen, orientalischer Herkunft. Wir hören von einem libyschen Kordax, der für Apollo auf der Insel Amorgos getanzt wurde. In Elis wurde er zur Erinnerung der Siegesspiele des Pelops bei einem Heiligtum der Artemis vorgeführt, die davon ihren Beinamen *Kόρδαξα*



ABBILDUNG 146

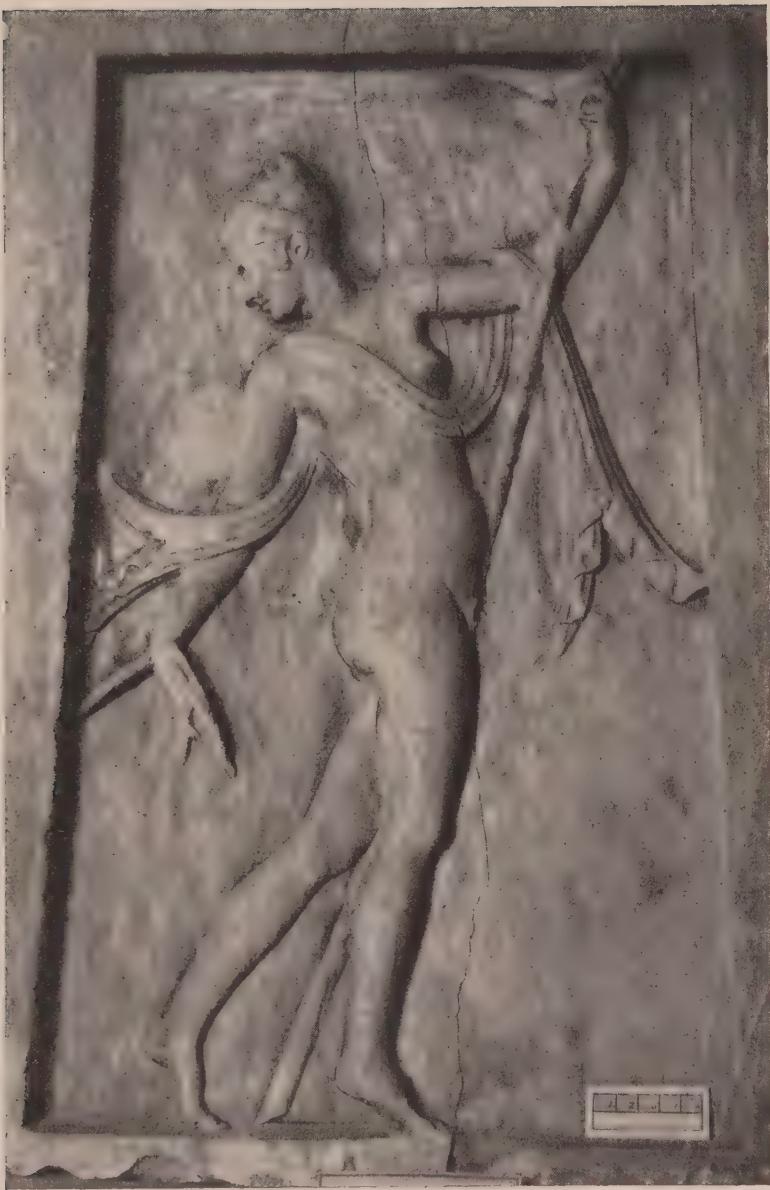


ABBILDUNG 147

Jünglinge in Mänteln, die Körper und Arme verhüllen, den Kordax tanzen. Glatze, Eselsohren, Negertypen u. dergl. erhöhen die komische Wirkung. Eine Berliner Schale zeigt in ähnlicher Weise einen weißhaarigen Alten im Ärmelgewand mit Bauchpolster und herabhängendem Ledernphallos, übermäßig langem, offenem Maul, Glotzaugen, Stumpfnase, der ausgelassen diesen Komödientanz tanzt (Abb. 171).

Außer dem Kordax gab es noch eine besondere Art von Tänzen in der alten Komödie, die Verkleidungstänze, bei denen der Chor in Tiergestalt auftrat. Vasenbilder, die 80—100 Jahre älter sind als die Komödien des Aristophanes, welche nach ihren Tierchören die bekannten Namen „Vögel“, „Wespen“, „Frösche“ tragen, zeigen uns die Choreuten mit Federn auf dem Kopf und an den Knien, die Arme wie Flügel schwingend (Abb. 158) oder als Hähne ausstaffiert mit roten Kämmen, Fleisch-

erhalten hatte. Wir müssen uns den Kordax als eine Art Wirbeltanz vorstellen, mit starken Verdrehungen und Bewegungen der Hüften und lebhaftem Emporschnellen des Beines. Das Bild einer Vase, die sich in dem Museum der Etruskerhauptstadt Tarquinia befindet (Abb. 159), gibt am besten diesen beliebten Komödientanz wieder, wie Schnabel wahrscheinlich machte, der alle Stellen, an denen von dem Kordax gesprochen wird, sorgfältig geprüft hat. Es scheint, daß dreierlei diesen Tanz auszeichnete: Emporschwingen des Beines nach hinten, so daß die Fußsohle ähnlich wie bei der spartanischen $\beta\iota\beta\alpha\sigma\iota\varsigma$ klatschend das Gesäß traf, das durch groteske Auspolsterung stark pronunziert war, Trampeln mit geschlossenen Füßen bei stark vorgebeugter Haltung des Körpers, verbunden mit Rüpsen. Ein lebhaftes Wackeln mit den Hüften und wirbelartiges Drehen erkennt man auch auf dem erwähnten Vasenbild, wo drei



ABBILDUNG 148

lappen, Pausbacken, in große Mäntel gewickelt. Ein andermal sehen wir sie auf Straußen oder auf Delphinen oder Pferden reiten, die von Schauspielern mit künstlichen Atrappen gestellt wurden. Man sieht daraus, daß bereits im sechsten Jahrhundert vor Chr., also lange vor Aristophanes, Komödien mit solchen Tiertänzen als Volksbelustigung dienten, bei denen es darauf ankam, in grotesker Weise das Gebaren der betreffenden Tiere nachzuahmen. Die Vogeltänzer muten uns wie antike Papagenofiguren an.

Das Satyrspiel, das dritte in der Reihe der griechischen Dramen, hatte in ähnlicher Weise seinen besonderen Tanz, die sogenannte Sikinnis. Diese scheint in mutwilligen und burlesken Sprüngen auf einem Bein und *sauts de chat*, wie die Franzosen sie nennen, bestanden zu haben, an einen Bockstanz erinnernd, ohne die schwindelerregenden Hüftenverrenkungen des Kordax. In ihrem ganzen Charakter soll sie nach der antiken Überlieferung der Pyrrhiche am nächsten gewesen sein. Sie wurde in rasendem Tempo von Satyrn in hoherregtem Zustande getanzt. Athenaios hat ein Tanzlied des Pratinas überliefert, das in sehr raschen prokeleusmatischen Versfüßen geht. Die Armbewegungen bei der Sikinnis waren von hieratisch strengem Rhythmos, die Hände wurden im rechten Winkel zum Arme aufgebogen, eine Bewegung, die man wegen der Ähnlichkeit mit dem Emporhalten eines Schwertes als *ξιφισμός* bezeichnete. v. Wilamowitz hat darauf hingewiesen, daß der Name *σικίννις* ungriechisch ist, wie der vieler anderer Tänze und Weisen, *ὑμέναιος* *ιάλεμος*, *αιλινος*, *διθύραμβος*, *ιαμβος*, vielleicht auch Paian und daß die dazugehörigen rituellen Rufe ungriechische Worte sind, die darauf hindeuten, daß sie der Urbevölkerung von Hellas schon eigen



ABBILDUNG 149

waren und von den späteren Hellenen übernommen wurden. Da auf der Berliner Memnon-schale ein Silen seinen Namen nach der Sikinnis trägt, muß deren Einbürgerung schon früher erfolgt sein.

Die sogen. Satyrspielvase in Neapel, von der in Abb. 161 eine besonders charakteristische Figur wiedergegeben wird, ist für die Sikinnis wichtig. Mit hocherhobenem rechten Bein tanzt einer der Satyrn, Nikoleos, in Gegenwart des mit der Schriftrolle in der Hand vor ihm sitzenden Dichters Demetrios unter Flötenbegleitung des Chorlehrers auf einem Beine mit lebhafter Gestikulation.

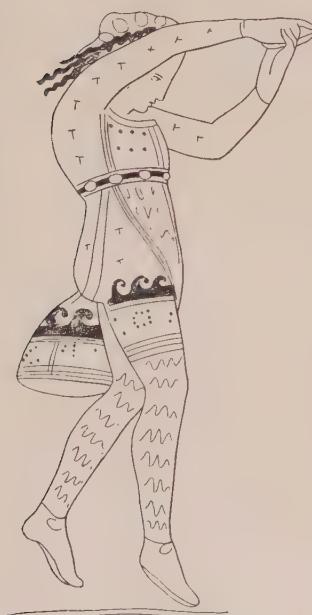


ABB. 150

Die im Kapitel der Satyrtänze angeführten Darstellungen (Abb. 137, 140, 141, 142, 144) beziehen sich wohl ebenfalls auf die Sikinnis. Auch der burleske Tanz (Abb. 162), den eine häßliche nackte Hetäre übelster Sorte mit gemeinem Maul und Stumpfnase vor einem Satyr mit Tympanon und gesenkter Fackel aufführt, könnte durch die Sikinnis des Satyrspiels angeregt sein. Der Gegensatz zwischen dem Knaben und der lüstern die Hände nach ihm ausstreckenden Dirne ist sehr wirkungsvoll. Ein in Unteritalien beliebtes komisches Schauspiel waren die sogen. Phlyakenpossen, zuerst derbe, volkstümliche Improvisationen, die um

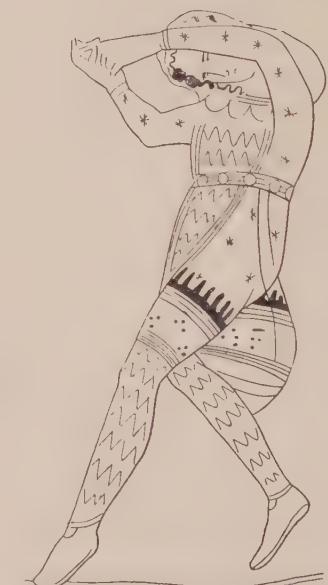


ABB. 150 a.



ABBILDUNG 151

300 v. Chr. durch Rhinton in der reichen Handelsstadt Tarent literarisch fixiert wurden. Auf Vasenbildern, die von ihnen angeregt sind, kommen tanzende Satyrn und Silene mehrmals vor. Während der fröhlich die Doppelflöte blasende Alte (Abb. 168) den Tanzschritt der Sikinnis ausübt, macht ein anderer mit hocherhobener Fackel auf den Zehenspitzen einen Drehschritt (Abb. 167). Der dritte, durch die Bartform als Barbar gekennzeichnet (Abb. 169), ahmt wohl in grotesker Weise einen feierlichen Tanz an einem Altare nach.

Der Tanz des Satyrspiels ist bei den Griechen beliebt geblieben, als diese Kunstgattung längst schon verschollen war. Lukian erzählt, daß noch in seiner Zeit in Jonien und in Pontos ein solcher Tanz üblich war, bei dem die vornehmsten Bürger sich nicht scheut, ja es sich zur Ehre anrechneten, mitzutanzen. Von den antiken Satyrspielen sind ja leider nur ganz wenige auf uns gekommen, von Sophokles „die Spürhunde“ und von Euripides „der Kyklop“, wir haben also kein rechtes Bild von den darin vorkommenden Tänzen. Jedenfalls müssen wir uns im Anfang des *Kύκλωψ* den Chor der Satyrn mit grotesken Bewegungen in die Orchestra hereinstürzend und die Sikinnis tanzend denken.

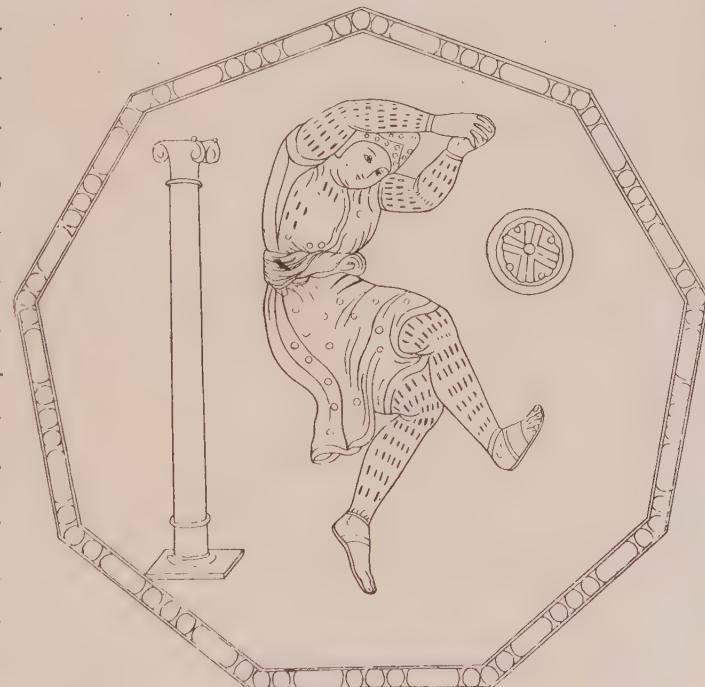


ABBILDUNG 152

Am besten ange- schlossen werden hier einige Tänze ähnlichen Charakters, die uns schon zu den Volks- tänzen des nächsten Kapitels hinüberfüh- ren. Wandmalereien aus einem pompejani- schen Hause (Abb. 163, 165) zeigen Satyrn in mannigfaltiger Hal- tung auf ausgespann- ten Seilen tanzend, nach denen das Haus

Casa dei funamboli genannt wird. Einige von ihnen führen dabei Schritte aus, die sehr an russische Volkstänze erinnern, einen Kniestanz, den die Tänzer dicht am Boden hockend mit abwechselndem Vorschneilen des rechten und linken Beines unter lebhaftem Klatschen der Hände und Gesang ausüben. Es ist ein Schritt, mit dem

sich das Bild auf einer etruskischen Vase in München vergleichen lässt, wo drei nackte Gesellen in ähnlicher Weise tanzen und in die Hände klatschen (Abb. 170). Einen merkwürdigen Satyrtanz sehen wir auf einem Vasenbild: rechts eine Flötenspielerin, vor ihr ein Satyr, der in einer Weise tanzt, die stark an den oberbayerischen Schuhplattler erinnert (Abb. 164). Wir glauben förmlich zu hören, wie er sich bei seinen grotesken Sprüngen mit den Händen abwechselnd auf die Schenkel klatscht. Sein Genosse führt eine merkwürdige Drehbewegung aus, nahe am Boden, die wir bei Satyrn öfters auf Vasen beobachten können (Abb. 166), vielleicht ist es die *θερμαῦστρις* (S. 6). **TÄNZE NICHTÖFFENTLICHEN CHARAKTERS** unterscheiden wir am besten in solche beim Begräbnis, Tänze bei Geburt, Hochzeit und Bankett, Tänze bei Festen zur Feier von Jahreszeiten und andere Volkstänze. Die bei Begräbnissen aufgeführten Tänze haben bei den Griechen von den

ABBILDUNG 153



ABBILDUNG 154

ältesten Zeiten an entsprechend ihrem halbreliösen Charakter etwas Prozessionsartiges. Schon in den großen Beisetzungsbildern der Dipylonvasen sehen wir Reihen von Männern und Frauen einherwandeln und mit lebhafter Gestikulation die Trauergesänge, *θρῆνοι* begleiten. Sie raufen sich das Haar in einer Haltung, die allmählich konventionell wurde bei der Darstellung von Leichenprozessionen. Ein eigentlicher Tanz tritt uns am schönsten entgegen in den um viele Jahrhunderte jüngeren Malereien eines Grabs in Ruvo, aus der Zeit um 400 v. Chr. (Abb. 172, 173). Ein Chor



von dreimal neun Frauen in langen Gewändern und Manteltüchern, die über den Kopf geschlagen sind, angeführt von einem Kitharaspiele der eine Zug, der andere von einem „den Chor ziehenden“ Jüngling, ist auf die drei Wände des Grabes gemalt. In feierlichem Schritte tanzen sie mit verschränkten Armen, wie wir es auch auf einem sehr frühen Gefäße aus Vulci, der sogen. Polledrarahydria in London, sehen. Die Farbe der Säume der Gewänder, der Kopftücher, der Schuhe zeigt größte Abwechselung. Alle sind geschmückt mit großen Ohrringen. Es ist der Tanz, der in Südalien heute noch als *Tratta*

ABBILDUNG 155 bezeichnet wird, der auch in Megara und an anderen griechischen Orten heute noch üblich ist und in einem Hin- und Herwiegen einer Kolonne von Mädchen besteht, die mit abwechselnden Schritten vor- und rückwärts schreiten.

Ähnliche Frauentänze, die auf der Insel Korfu heute noch getanzt werden, freilich nicht beim Begräbnis, beschreibt Kaiser Wilhelm II. in seinem unlängst erschienenen Buche „Erinnerungen an Korfu“ sehr anschaulich: „Am Nachmittag ging es zum berühmten Tanz der Frauen von Gasturi auf einem Platz unter den Olivenbäumen vor dem Dorf, im Angesicht des Achilleions. Erwartungsvoll stehen die Männer von Gasturi, die nicht mittanzen dürfen, dazu etwas elegante Welt aus der Stadt Korfu und Volk aus der Umgegend in weitem Kreise umher. Die Musik hat ihre Instrumente schon bereit, die Frauen im schönsten Sonntagsstaate bereiten sich zum Tanz, dem auch der Geistliche des Dorfes beiwohnt. Sie tragen kurze offene Jacken aus Sammet oder Tuch, die Taille und Gürtel freilassen, mit reicher orientalischer Stickerei. Der Sammet ist von roter, blauer oder schwarzer Farbe, das Tuch immer dunkel, meist schwarz. Der Rock ist schwer, meist von dunkelblauer Farbe, mit bunter Borte, lässt die Knöchel frei und wird um die Taille mit einem buntfarbigen, gewirkten Gürtel gehalten. Die Strümpfe sind weiß, die Schuhe hellgelb.. Die Frauen ordnen sich zum Tanz in dicht aufgeschlossener Kolonne zu mehreren nebeneinander. Sie fassen sich an den bis zu Brusthöhe erhobenen Händen, die kleinen Finger ineinander gehakt, während in den rückwärtigen Reihen eine oder die andere das Ende eines Taschentuchs in der Hand hält, das in den Gürtel der vorher Schreitenden eingehakt ist. Die Musik beginnt, der Vortänzer, der einzige Mann, ladet durch Gruß mit dem leichten Osterpanama und durch leichte



ABBILDUNG 156



ABBILDUNG 157

Verbeugung die Frauen ein. Die Kolonne setzt sich in Bewegung und schreitet in langsamem Rhythmus im Kreise herum: drei Schritte voraus, zwei auf der Stelle, einen zurück. Tempo und Rhythmus sehr schwer zu behalten. Ganz ebenmäßig und einheitlich bewegt sich diese so wirksame und fesselnde Frauenkolonne. Den Blick nach vorn oder zu Boden gesenkt, niemals jedoch dem Beschauer zugewendet, die Gesichter in tiefem Ernst, schreiten sie dahin. Es liegt Vornehmheit, Anstand und auch eine gewisse Grazie darin. Während die vorderen Reihen von Matronen und älteren Frauen gebildet werden, stuft sich die Kolonne nach rückwärts bis zu den jüngeren Jahrgängen der Mädchenwelt ab. Es ist ein ungemein interessantes und reizvolles Bild, besonders durch die Weihe, die in Ausdruck und Haltung sich kenntlich macht. Ich bin der Ansicht, daß dieser Tanz aus der antiken Zeit stammt und dem alten Tempel- oder Kulttanz nachgebildet ist, der einst um den im Freien vor dem Tempel stehenden Altar ausgeführt wurde. Mir fiel des Dichters Wort ein: „So schreiten keine irdischen Weiber“ usw., das durchaus auf diesen Tanz geschrieben sein könnte. Zuweilen löst sich die Kolonne zu einem großen Kreise auf, in dem dann mit halber Vorwärtswendung der Reigen getanzt wird, unter Beibehalt von Schrittzahl und Rhythmus. Unwillkürlich kommen die schweren glatt anliegenden Röcke in leicht schwingende Bewegung, die den Figuren besonderes Leben verleiht. Vor der Kolonne her tanzt der Vortänzer, gewissermaßen der Chorführer, ganz im Gegensatz zum gemessenen Ernst der Frauen in lebhaft ausgelassener Bewegung. Es war auffallend, daß bei den merkwürdigen Verdrehungen und Sprüngen, bald vorwärts bald rückwärts, der Mann zuweilen Posen einnahm,



ABBILDUNG 158

die außerordentlich an den reizvollen tanzenden Satyr aus Bronze in Pompei erinnerten. Zuweilen näherten sich seine Kapriolen denen der bayrischen Schuhplattler, wenn auch sehr gemäßigt. Der anwesende Geistliche bestätigte auf meine diesbezügliche Frage, daß auch die Geistlichkeit der Ansicht sei, der ganze Tanz stamme aus uralten Zeiten.“

Die Richtigkeit solcher Erklärungen ist von anderer Seite freilich bezweifelt worden. So hat v. Wilamowitz jüngst wieder davor gewarnt, allzuleicht historische Zusammenhänge und eine fortlaufende Tradition in menschlichen Einrichtungen zu suchen, da sich oft ähnliche Formen von neuem entwickeln, wenn eine Kultur zugrunde gegangen ist. So seien z. B. die in Makedonien und auf Skyros beobachteten mimischen Tänze gewiß nicht antiken, sondern slawischen Ursprungs.

Wie bei des Menschen letztem Gange, so spielte auch beim Eintritt in das Menschenleben der Tanz eine Rolle. Am zehnten Tage nach der Geburt eines Kindes fand in Griechenland, wie Deubner nachwies, ein nächtliches Fest statt, bei dem Frauen tanzten, die dafür Geburtstagskuchen erhielten.

Ebenso wurde bei der jährlichen, feierlichen Begehung des Eintrittes der Jünglinge in das Mannesalter ein Tanz vorgeführt, der *επιδειξις* hieß. Bei Hochzeiten werden Tänze bereits von Homer und Hesiod erwähnt, Euripides macht in der „Iphigenie“ und sonst Anspielungen auf den Hochzeitstanz. So lädt Kassandra in den „Troerinnen“ ihre Mutter und Gespielinnen zu diesem ein. Die Tänze fanden abends bei Fackelbeleuchtung statt, wenn die Vermählten sich zurück-



ABBILDUNG 159

zogen. Die Brautjungfern und die Freundinnen pflegten vor der Tür des Schlafgemaches zu singen und das *κρουσίθυρον* zu tanzen, wie wir aus Theokrits Hochzeitslied erfahren. Ein Vasenfragment der Tübinger Sammlung zeigt sehr schön hinter Menelaos, der die Helena als Gemahlin ins Brautgemach führt, eine tanzende Karyatide als Vertreterin der bei seiner Hochzeit tanzenden

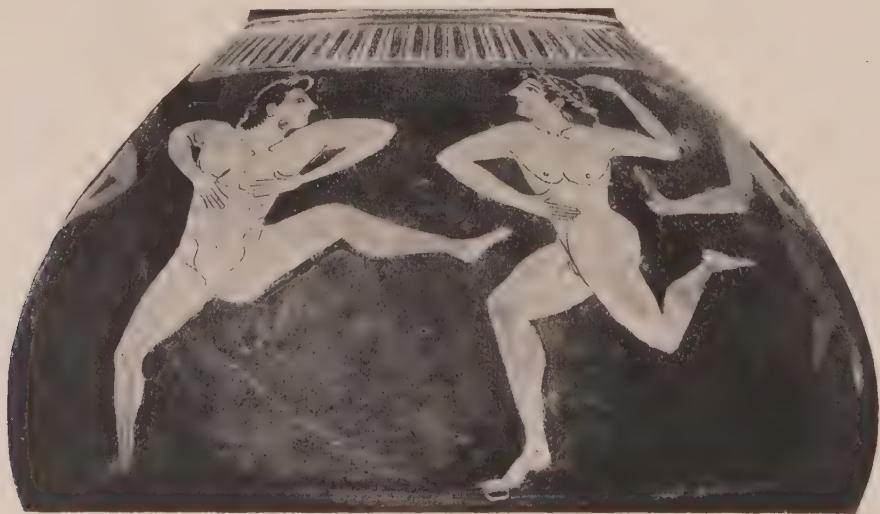


ABBILDUNG 160



ABBILDUNG 161

lakedämonischen Mädchen. Bildliche Andeutungen des Hochzeitstanzes gibt es auch auf einer Gattung von rotfigurigen attischen Vasen, die als Hochzeitsgeschenke den Neuvermählten überreicht wurden.



ABBILDUNG 162



ABBILDUNG 163

Über den Tanz bei Gelagen und Gastmählern sind wir durch die antiken Bildwerke besonders gut unterrichtet. Ohne Tanz und Gesang ist ein antikes Gastmahl überhaupt nicht denkbar, beide erwähnt schon Homer als eng verbunden. In Ionien waren Tanzvergnügen bei Tisch schon früh allgemein im Brauche und zwar tanzten im griechischen Altertum entweder professionelle Tänzer und Tänzerinnen, oder die Gäste selbst während und namentlich am Ende des Gastmahls und beim Aufbruch, ja sogar auf der Straße beim Heimweg. Die Flötistin in Abbildung 175, von einer kostlichen Schale des Brygosalters in London tanzt vor einer Kline, auf der ein Jüngling liegt, der ihr begeistert zusieht. An der Wand lehnt

sein Stock und hängt das Flötenfutteral. Die Flöten hat er dem Mädchen aus den Händen genommen, während sie tanzt. Auf einer anderen Vase, jetzt in Petersburg (Abb. 182), machen zwei Mädchen, von denen die eine die Klappern schwingt, wilde Tanzsprünge, wobei sie die Röcke hochheben. Dabei wird man unwillkürlich an das Hetäengespräch Lukians erinnert, wo Philinna der Mutter den Abend schildert, den sie im Hause des Diphilus, ihres Geliebten, verlebt hat. Die Mutter sagt: „Bist du eine Närrin geworden, Philinna, oder was ist dich angekommen, bei dem gestrigen Schmause dich so zu betragen? Diphilus kam diesen Morgen zu mir und erzählte mir unter Tränen, welche Behandlung er von dir erfahren, du hättest dich betrunken und hierauf vor der ganzen Gesellschaft Tanzsprünge gemacht, wiewohl er dich zurückhalten wollte“. Philinna rechtfertigt sich, indem sie erzählt, wie ihr Diphilus sie behandelt habe. Er habe sie nämlich sitzen lassen, um sich mit der Thais, der Hetäre des Lamprias, zu unterhalten, habe diese geküßt, so daß sie es sehen mußte, und die Thais aufgefordert, zu tanzen.

„Nach einiger Zeit erhob sich Thais, schürzte ihr Gewand bis über die Knöchel auf, als ob sie allein ein hübsches Bein hätte, und tanzte. Wie sie aufgehört hatte, blieb Lamprias still und sagte kein Wort, Diphilus aber erschöpfte sich in Lobeserhebungen über die Grazie ihrer Bewegungen, ihre gefällige Haltung, die pünktliche Harmonie ihres Tanzes mit dem Takte des Saitenspieles, ihr zierliches Bein und tausend andere Dinge dieser Art, als ob es gegolten hätte, die Sosandra des Kalamis und nicht eine Thais zu loben. Du weißt ja selbst, was an ihr ist, da sie schon mehrmals mit uns im Bade war. Die Thais, wie sie denn gleich mit ihren spöttischen



ABBILDUNG 164

Bemerkungen gegen mich bei der Hand ist, rief jetzt: „Wohlan denn, wer sich nicht seiner dünnen Beine zu schämen hat, aufgestanden und getanzt!“ Was konnte ich da sagen, liebe Mutter? Ich erhab mich also und tanzte. Anderes konnte ich nicht tun. Oder sollte ich geduldig sitzen bleiben und damit der Spötterin recht geben? Sollte ich mir gefallen lassen, daß Thais die Königin des Festes wurde?“ Mutter: „Etwas zu eifersüchtig, Töchterchen! du hättest dich gar nicht darum bekümmern sollen. Nun, wie ging es denn weiter?“ Philinna: „Sie lobten alle mein Tanzen, nur Diphilus legte sich rückwärts auf sein Polster und sah gleichgültig an die Decke des Saales hinauf, bis ich endlich müde ward und aufhörte.“ Mutter: „Aber daß du den Lamprias küßtest, daß du dich von Diphilus wegmachtest und jenen zärtlich umarmtest, hat es damit seine Richtigkeit? Du schweigst? Das ist dir doch nicht zu verzeihen“. Philinna: „Ich wollte ihn nur wieder ärgern.“ In der hier erwähnten Sosandra des Kalamis, die uns als Frauenstatue mit wundervollem, zurückhaltendem Lächeln im wohlgeordneten, sittsam umgeworfenen Mantel, der auch das Haupt bedeckte, beschrieben wird, wollte ein Gelehrter eine Schleiertänzerin sehen, aber ohne zwingenden Grund, denn es soll das der Thais gespendete, übertriebene Lob gerade durch einen möglichst starken Gegensatz lächerlich gemacht werden.

Die Philinna müssen wir uns beim Gastmahl etwa so denken, wie das Mädchen in Abbildung 176 auf einer Petersburger Vase, das gerade das Gewand hochhebt und dabei ihre schönen Beine zeigt. Eine besondere schon in das Gebiet der Gauklerkünste beim Mahle gehörende Art Tanz sehen wir auf einem Gefäß in Petersburg eine nackte Hetäre ausführen (Abb. 174). Mit beiden Händen

und auf dem Kopf balanziert sie mit Wein gefüllte Schalen und führt dazu einen Tanz vor, bei dem es darauf ankam, keinen Tropfen zu verschütten, ein Kunststück, das wir öfters auch von Satyrn geübt sehen, so auf einer Vase der Tübinger Sammlung von einem tanzenden Silen, der auf der wagrecht gehobenen Fußsohle ein Weingefäß balanziert, und auf einer in Petersburg befindlichen Vase (Abb. 185). Ein anderer weniger harmloser Tanz war das sogenannte *κυβιστᾶν*. Er bestand nicht nur im Laufen auf den Händen (Abb. 187) nach einem bestimmten, von den Flöten angegebenen Rhythmus, sondern es kam



ABBILDUNG 165



ABBILDUNG 166



ABBILDUNG 167

dabei auch darauf an, gewisse Jongleurkünste auszuführen, z.B. mit den Zehen einen Schöpfloß zu halten und Wein aus einem Gefäß zu schöpfen, Pfeile vom Bogen abzuschnellen und ähnliches. Abbild. 177 zeigt eine Tänzerin, die auf den Händen zwischen Schwertern steht. Im nächsten Moment wird sie auf



ABBILDUNG 168

die Füße schnellen um zwischen die beiden nächsten im Boden aufgesteckten Schwerter zu springen. Daß bei Gastmählern häufig auch sehr anstößige Tänze vorgeführt wurden, kann nicht überraschen. Das in Abbildung 184 wiedergegebene Vasengemälde, auf dem zwei gelagerte Jünglinge erstaunt und frech die Kehrseite eines sich entblößenden Mädchens betrachten, das neben einem Kottabos steht, ist schon von Heydemann herangezogen worden zu einer Stelle aus Alkiphrons Hetärenbriefen, die in der kürzlich erschienenen modernen Übersetzung in der Reihe der Tusculumbücher, an denen namhafte Philologen mitarbeiten, folgendermaßen lautet: „Wie großartig war doch dieses Gelage! Warum soll ich dir nicht lange Zähne machen? Es war einfach gottvoll . . . oft haben wir schon gezecht, aber uns nie so köstlich amüsiert. Und was uns am meisten Spaß gemacht hat: zwischen Thryallis und Myrrhine war ein ernsthafter Streit darüber ausgebrochen, welche die schönere und graziösere Kehrseite zu zeigen in der Lage wäre. Zuerst löste Myrrhine ihren Gürtel — die seidene Unterwäsche behielt sie an und unter dieser wiegte sie ihre Hüften hin und her, daß sie vibrierten, wie dicke, fette Milch, sah nach rückwärts auf die Bewegungen ihres Gesäßes und seufzte dabei auf, als ob sie in Liebesekstase wäre, so daß ich wahrlich, bei Aphrodite, ganz baff war. Aber auch Thryallis war nicht schüchtern, sondern übertraf diese noch an Dreistigkeit. Sie rief:

„Ich will in keinem, auch noch so dünnen Gewand streiten und nicht prüde tun, sondern ganz nackt, wie im Ringkampf. Der Kampf liebt kein Geziere.“ Sie streifte ihre Kleider ab, bog die Hüften ein wenig seitwärts und sagte: „Schau dir diese Farbe an, wie tadellos, wie fleckenlos,



ABBILDUNG 169

wie rein, diese rosigen Hüften und da den Übergang zu den Schenkeln weder zu dick, noch zu mager, auf den Hügeln die Grübchen! Bei Zeus, sie wackeln nicht, wie die der Myrrhine!“ Und dabei lachte sie mutwillig und schwang ihr Hinterteil, daß die Bewegung in einem Fluß über die Hüften rann, so daß



ABBILDUNG 170

alle Beifall klatschten und den Sieg der Thryallis zuerkannten. Es wurden dann noch Vergleiche mit den Hüften angestellt, und auch über die Brüste entbrannte ein Streit — keine wagte mit Philumene den Bauch zu messen, denn er ist straff, durch keine Geburt verunstaltet.“ Die bekannte Statue der sogenannten Venus Kallipygos in Neapel ist natürlich auch eine Hetäre bei einer derartigen Tanzbewegung, kein Götterbild (Abb. 186). Wir hören ferner, daß namentlich in den großgriechischen Städten Unteritaliens Sybaris, Kroton und anderen der Luxus bei Gastmählern und das Bedürfnis nach Erheiterung der Gäste berüchtigt war. *Συθαριτικαὶ δρυχήσεις* werden von Maximos von Tyros erwähnt. Man liebte dort besonders Zwerge und Pygmäen. Eine köstliche Darstellung solcher grotesker Tänzer zeigen uns einige Bronzestatuetten alexandrinischer Kunstrichtung, die an der Küste Nordafrikas bei Mahdia von Tauchern auf dem Meeresboden gefunden wurden, Reste der kostbaren Ladung eines im Altertum dort versunkenen Schiffes, das vielleicht von Sulla geraubte Kunstwerke aus Athen nach Rom bringen sollte, denn nach Plutarch hatte er an solchen Mimen und Spaßmachern seine besondere Freude. Ein zwerghaft gebildetes Weibchen mit ungeheuer dickem Kopf tanzt in koketter Haltung, die Krotalen schwingend, wobei sie sich neckisch nach ihrem Partner umsieht (Abb. 188). Als berufsmäßige Tänzerinnen, die bei Gastmählern aufzutreten hatten, sind wohl auch die in den



ABBILDUNG 171

beiden Abbildungen 197 und 244 wiedergegebenen Tänzerinnen aufzufassen, ein entzückendes Rundbild einer Schale des Euergides in Petersburg mit einer Kastagnettentänzerin (Abb. 244), eine prachtvolle in Berlin befindliche Terrakotta-Statuette (Abb. 197) einer ähnlichen Tänzerin, die mit weitausgebreiteten Armen nach einer längeren Drehung auf den Fußspitzen plötzlich innehält,



ABBILDUNG 172

wobei der unten weite Glockenrock in rotierender Bewegung dem jäh abgebrochenem Wirbel, dem *δεῖνος* noch folgt, ähnlich wie wir dies bei Mänadendarstellungen auf Vasen gelegentlich sehen (Abb. 195). Darstellungen angeheimerter Zecher, die beim Aufbruch vom Gastmahl und auf dem Heimweg ausgelassene Tänze aufführen, waren bei den Vasenmalern der Zeit bald nach 500 v. Chr. besonders beliebt. Der große Brygosmaler, Euphranios und andere haben köstliche Darstellungen dieser Art geschaffen. So sieht man auf einer Schale in Orvieto einen jungen Athener mit dem leeren Korbe am Arm vor dem Speisetische zum Gedudel einer Flöte voll Hingebung tanzen (Abb. 194). Ein anderer ahmt mit Kastagnetten in der Hand die Schritte einer Tänzerin nach, die ihm einen besonders tiefen Eindruck hinterlassen zu haben scheint (Abb. 196). Eine Hetäre sehen wir auf einer Vase in Krakau (Abb. 192) mit einer Schale in der Hand einen wilden Tanz ausführen. Sie und ihr Partner zur Linken haben ihre Attribute vertauscht, denn er schwingt die Kastagnetten, während sie sich seines Bakels bemächtigt hat. Auf einer Schale im Stile des Euphranios (Abb. 190) tanzen drei Jünglinge, zwei davon mit gefüllten Humpen in den Händen, wobei sie offenbar auch den Tanz imitieren, den sie von einer Hetäre beim Gastmahl gesehen haben (vgl. Abb. 174 auf S. 124). Noch schwieriger ist das Kunststück, das auf einer andern Vase (Abb. 245) ein Satyr mit Gefäßen ausführt. Ein wahres Kleinod antiker Vasenmalerei ist die Brygosschale in Würzburg, die oben bereits abgebildet wurde (Abb. 93). Ein Zug von Männern und Jünglingen bewegt sich auf der Straße des nächtlichen Athen nach einem Gelage. Voran schreitet tanzelnd



ABBILDUNG 173

der bekränzte Flötenspieler, den Zug schließt ein Jüngling, der die Kithara schlägt und dazu singt, der leer gegessene Proviantkorb baumelt an dem Instrument. Die Hauptpersonen auf dem Vasenbild aber sind drei bärtige Männer, ehrenwerte athenische Bürger. Sie haben etwas zuviel von der Gabe des Dionysos genossen, weinschwer neigt der eine das Haupt, die Arme hat er ausgebreitet und regt sie wie ein Vogel die Flügel. Hinter ihm tänzelt sein Begleiter laut singend und mit ekstatischer Gebärde. Gelegentlich kommt es vor, daß die Straßenhunde dabei die Lärmenden zur Ordnung zu bringen suchen und verbellen (Abb. 193). Sehr lebendig und interessant durch die kühne Zeichnung der tanzenden Mittelfigur ist eine in der Pariser Nationalbibliothek befindliche Vase mit Komosdarstellung (Abb. 178). Ähnlich wie auf diesen Vasen müssen wir uns den begeisterten Sänger des Weines und der Liebe, Anakreon durch die Straßen des nächtlichen Athen vom Symposium heimkehrend denken. Ein Vasenbild dieser Zeit zeigt den Dichter trunken und singend im Tanzschritte. Der Name Anakreon ist von dem Vasenmaler der Figur beigeschrieben (Abb. 180). Wem fielen dabei nicht anakreontische Verse ein wie diese:

Alt bin ich zwar, doch trink ich
Trotz einem Jüngling wacker;
Und wenn es gilt zu tanzen,
Mach ich in meinem Chore

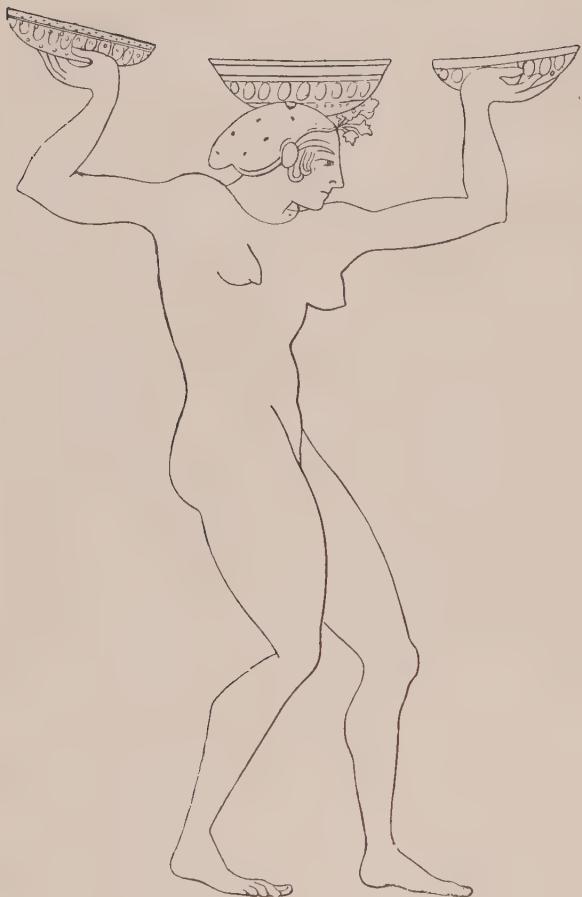


ABBILDUNG 174

Den tanzenden Seilenos,
Nehme den Schlauch zum Stabe.

Trink ich ihn, den Saft der Reben,
Läßt mich Bakchos, der des Scherzes
Bande löset, Blumen atmend,
Süßberauscht im Tanze schwanken.

Meine Jugend hab ich wieder,
Seh ich dich im Jünglingskreise:
Dann, ja dann zum Tanz beflügelt
Kann ich noch, ich Alter, schreiten.

Alter, tanze, trotz den Jahren!
Welche Freude, wenn es heißt:
Alter, du bist alt an Haaren
Blühend aber ist dein Geist!

Soviel über die Tänze bei und nach dem Gastmahl.

Volkstänze gab es entsprechend der landschaftlichen Mannigfaltigkeit der einzelnen Gegenden Griechenlands in großer Zahl. Leider hat Lukian in seiner Schrift über den Tanz ausdrücklich darauf verzichtet, sie näher zu beschreiben, weil sie mit seinem eigentlichen Thema, dem pantomimischen Tanz, nichts zu tun hätten. Wir wären ihm für größere Ausführlichkeit gerade bei diesem Punkte sehr dankbar. Nur kurz erwähnt er den phrygischen Tanz, „der von betrunkenen Bauern bei wilden Gelagen zu dem Gedudel einer Pfeiferin mit den angestrengtesten Bocksprüngen getanzt wird und noch jetzt auf den Dörfern stark im Schwange ist“. Eine Reihe der Tänze, deren bloße Namen uns die Grammatiker überliefert haben, müssen solche Volkstänze gewesen sein, so z.B. der *βουκολισμός*, der „Tanz der Kuhhirten“, oder der „Mühlentanz“ u. a., wozu man Namen wie den bayrischen „Holzhackertanz“ u. a. der Art nach menschlichen Beschäftigungen



ABBILDUNG 175

gegebene vergleichen mag. Ἀλφίτων ἔχυσις „Aus- schütten des Getreides“ hieß ein anderer Tanz. Der μορφασμός ließ friedlich alle Arten Tiere der Reihe nach defilieren. Gewiß waren bei manchen dabei Tier- masken in Gebrauch. Schon kyprische Terrakotten zeigen derart maskierte Menschen mit Tierköpfen und die Darstellungen auf dem Saum des Marmormantels der Demeter oder Despoina von Lykosura in Arkadien mit tanzenden weiblichen Wesen mit Esels-, Schweins- und Pferdeköpfen sind vielleicht auch als maskierte Tänzerinnen zu verstehen.

Namentlich zur Feier der Wiederkehr bestimmter Jahreszeiten wurden Volkstänze aufgeführt, bei denen charakteristische Tätigkeiten, die mit den Jahreszeiten zusammenhingen, nachgeahmt wurden. Einer der graziösesten war ein Frühlingstanz, ἄνθεμα, der „Blumentanz“ genannt. Während ein Teil der Tanzenden mit den Geberden des Suchens nach Rosen und Veilchen fragte, sang ein anderer unter Bewegungen des Pflückens: „Hier hast du Rosen, hier hast du Veilchen, hier hast du köstlichen Eppich“. Hier sehen wir zu einem bloßen Volksspiel geworden, was ursprünglich tieferen, religiösen Sinn hatte. Anthephorien wurden in Sizilien für die Persephone gefeiert, deren Raub von blumiger Wiese dabei wohl auch mimisch dargestellt wurde. In Argos zogen im Frühling, wenn die Erde neu erblühte, Mädchen und Frauen aus der Stadt zum Blumenpflücken, auf dem Heimwege tanzten sie im Tempel der Hera Antheia. Wie die κιδαρίς, ein Vegetationstanz für die Demeter Kidaria in Arkadien getanzt wurde, wissen wir nicht. Die Knaben von Kolophon auf Rhodos zogen im Frühling, als Schwalben verkleidet mit schwarzen und weißen Federn, tanzend von Haus zu Haus und sangen dazu ein Lied, dessen Anfang lautet:



ABBILDUNG 176

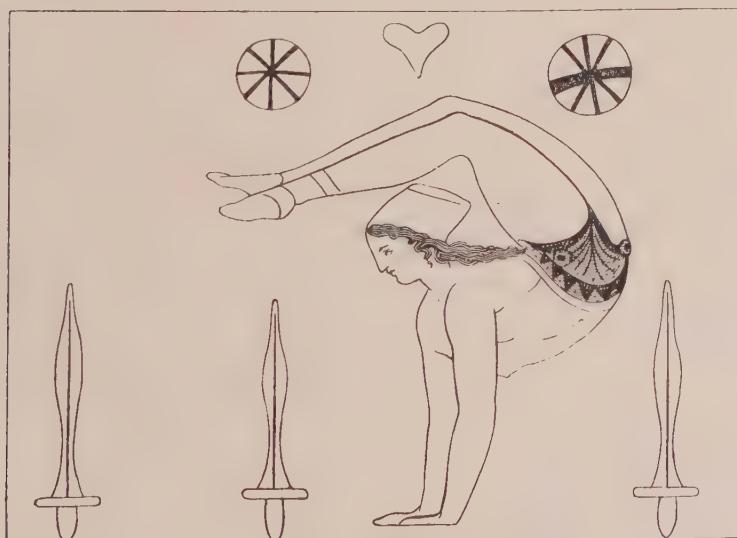


ABBILDUNG 177

125



ABBILDUNG 178

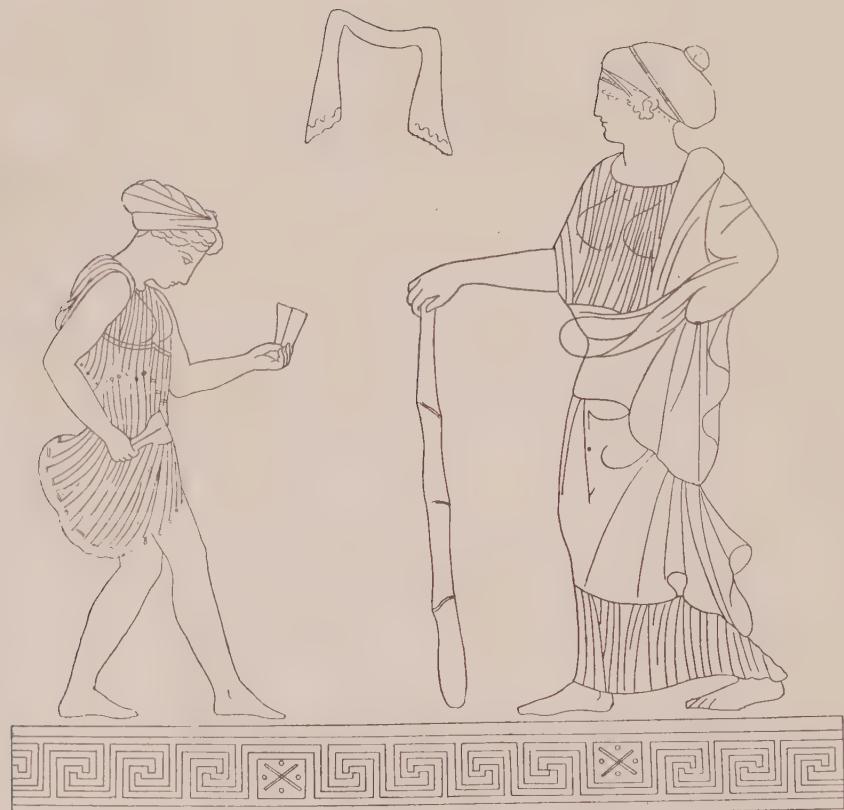


ABBILDUNG 179



ABBILDUNG 180



ABBILDUNG 181



ABBILDUNG 182

Es kam, es kam die Schwalbe,
 Sie bringt die schönen Tage,
 Sie bringt auch schöne Jahre,
 Am Bauche weiß
 Am Rücken schwarz.

Und es schloß das reizende Liedchen mit den
 Worten:

Mach auf die Tür, der Schwalbe mach auf,
 Denn alte Männer sind wir ja nicht,
 Nein, kleine winzige Bübchen.

Wir müssen sie uns dabei durch Bewegungen
 das Flügelschlagen der Schwalbe nachahmend
 denken. Verkleidungen spielen bei den Volks-
 tänen zur Feier der Jahreszeiten eine besondere
 Rolle. Am Schirmfest, dem berühmten Sommer-



ABBILDUNG 183



ABBILDUNG 184

fest in Athen, tanzten Männer unter Flötenspiel in Frauenkleidung mit Trinkgefäßen in den Händen. Eine ganze Reihe von Vasen, deren Bedeutung erst unlängst erkannt wurde, zeigen solche Vermummungstänze. Der Erntetanz Kalathos, „der Fruchtkorb“, bei dem Menschen in Körben steckend tanzten, wurde oben bereits bei den religiösen Tänzen erwähnt. Ein besonders beliebter Tanz im Herbste beim Erntefest war der *ἐπιλύγιος* oder Keltartanz, bei dem die Tänzer das Pflücken der Trauben, Tragen der Körbe, Zerstampfen der Früchte, Füllen der Schläuche und Kosten des Weines unter Musikbegleitung und mit Tänzen nachahmten. Longos hat ihn in seinen Hirtengeschichten geschildert und der Sophist Philostrat der Jüngere in einer seiner Gemäldebeschreibungen. Ein in zahlreichen Exemplaren erhaltenes Campana-Relief (Abb. 229) zeigt uns Satyrn beim Keltartanz, sie halten sich an einem gewundenen Kranz fest und führen in der runden Kufe einen wirbelnden Kreistanz aus, wobei sie mit den Füßen die Trauben zerstampfen; ein Flötenbläser rechts tritt mit dem Fuße auf das Schlag-



ABBILDUNG 185



ABBILDUNG 186

mit verschränkten Armen an beiden Händen und führen in der Richtung einer Kreislinie einen trippelnden Tanzschritt aus.

TANZUNTERRICHT UND TANZLEHRER erfordern zum Schlusse noch eine kurze Be- trachtung. Außer den Chorlehrern, die für die heiligen Feste und für das Theater die Tanzchöre ein- zustudieren hatten, gab es natürlich auch Tanzlehrer, die für bürgerliche Zwecke Unterricht erteilten. Plato sagt einmal, für Knaben müßte ein Tanzlehrer, für Mädchen eine Tanzlehrerin im Hause sein. Sie bildeten eine wichtige Ergänzung zu dem allgemeinen rhythmischen Unterricht, der zum festen Bestand der griechischen Jugenderziehung gehörte. Wer sich in der Kunst des Tanzens weiter vervollkommen wollte, ging zu besonderen Tanzlehrern, und man brauchte sich keineswegs zu schämen, sich im Tanze ausbilden zu lassen. In Sparta und auf Delos tanzten, wie wir sahen, die vornehmsten Bürger. Sophokles hat als fünfzehnjähriger Knabe nach der Schlacht bei Salamis mitten in der militärischen Prozession vollkommen nackt den Siegespäan getanzt, wozu die Festordner ihn wegen seiner Schönheit ausgewählt hatten.

instrument am Boden (siehe Abb. 11, 12). Sehr beliebt war auch der bäuerliche *ἀσκολιασμός*, der „Schlauchtanz“, bei dem es darauf ankam, auf einem geölten und prall gefüllten Schlauch zu tanzen, ohne herunterzurutschen. Auch dafür gibt es Darstellungen.

Von rhythmischen Spielen, die am besten hier angeschlossen werden, sei das chalkidische Greifspiel erwähnt, eine Art mimischer Tanz mit gegenseitigem Haschen, das die verheirateten athenischen Frauen am letzten Tage des Thesmophorienfestes spielten, ferner das bei den Mädchen sehr beliebte Schildkrötenspiel. Ein Mädchen, die Schildkröte genannt, saß in der Mitte und die anderen umtanzten sie mit Gesang. In Bottiae in Makedonien tanzten die Mädchen einen alten Volkstanz, zu dem die Worte gesungen wurden: „Wir wandern nach Athenerland“. Die literarisch überlieferten Beispiele hier vollständig anzuführen, ist nicht meine Absicht.

Auf rhythmische Spiele dieser Art eher als auf Tänze möchte man auch die kleine Terrakottagruppe in Paris beziehen (Abb. 191). Zwei Mädchen halten sich

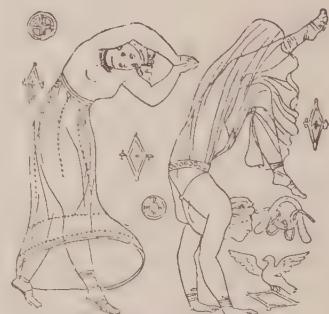


ABBILDUNG 187

Daß der alternde Sokrates sich nicht scheute, das Tanzen zu erlernen, sahen wir. Um rhythmische Klarheit zu gewinnen, soll er sogar zu Flötenspielerinnen in die Lehre gegangen sein, die nicht im besten Rufe standen. Bei Cornelius Nepos hören wir, daß der Held Epaminondas den Tanz sehr liebte. Wir haben eine Reihe von besonders anmutigen griechischen Vasenbildern, die uns einen Einblick in griechische Tanzstunden gewähren. Auf dem früher schon beim verhüllten Tanz angeführten Gefäß in Form eines Tierknöchels,

das als Behälter für Knöchel zum Spielen diente und sich im Britischen Museum befindet, sehen wir einen Tanzlehrer, der im Begriff ist, jungen Mädchen einen Reigentanz einzustudieren (Abb. 189). Schürze und Gesichtszüge kennzeichnen ihn als Unfreien oder Ausländer. Es ist unverständlich, warum die neueren Erklärer diese so naheliegende Deutung des reizenden Bildchens, die längst ausgesprochen und auch von Emmanuel angenommen wurde, nicht einmal erwähnen. Unterricht im Kastagnettentanz zeigen uns verschiedene Vasen

(Abb. 179, 181). In dem erstenen Falle trägt die Lehrerin, die mit strengem Blick die zaghafte Schritte ihrer kleinen Schülerin prüft, einen bedrohlich dicken Stock, auf den sie sich stützt. Von köstlichem Humor ist ein kleines unteritalisches Vasenbild (Abb. 183), auf dem wir ein etwas korporulentes Dämmchen sich redlich abmühen sehen, den Manteltanz zu erlernen. Meistens, wie hier, übt die Lehrerin zu gleicher



ABBILDUNG 188



ABBILDUNG 189



ABBILDUNG 190



ABBILDUNG 191



ABBILDUNG 192



ABBILDUNG 193



ABBILDUNG 194

Zeit die Musik aus. Auf einer campanischen Vase in Berlin (oben Abbildung 10) sitzt sie auf einem bequemen Stuhl, bläst mit vollen Backen und klopft mit dem rechten Fuß lebhaft den Rhythmus dazu. Wir schließen diesen Abschnitt über den Tanz in der griechischen Kunst mit dem im Gedanken besonders anmutigen Bildchen auf einer Vase der alten Hamiltonschen



ABBILDUNG 195



ABBILDUNG 196

Sammlung (Abb. 198). Ein Mädchen tanzt in selig beglückter Haltung, in einen Mantel gehüllt und mit der Rechten zierlich den Gewandzipfel hebend; auf die Kleidertruhe ist Eros gesprungen und schlägt das Schallbecken. Eros als Tanzlehrer, Welch' reizende Idee des Vasenmalers! Ob er



ABBILDUNG 197

sich dabei wohl bewußt war, daß er an den Gedanken anknüpfte, der in dem Liebesgott den Schöpfer des Tanzes sah, jenen Eros, der nach uralter griechischer Auffassung die Elemente ge-einigt, den Reigen der Gestirne und ihren ewigen Wandel begründet hatte?



ABBILDUNG 198

ETRUSKISCHE TANZDARSTELLUNGEN

Unter der Völkern des klassischen Altertums war neben den Griechen wohl keines so tanzfreudig wie die Etrusker, die Bewohner der alten Landschaft Toskana. Die erhaltenen Denkmäler, namentlich die Malereien, mit denen dies interessante, aus Asien nach Italien eingewanderte Volk, das eine eigene, bis heute unverständliche Sprache redete, die Gräber seiner Toten und das tönerne Totengerät schmückte, aber auch ihre Steinreliefs und Bronzefiguren führen uns häufig Tanzdarstellungen vor Augen, von denen manche an Anmut und Schönheit in der Bewegung mit den griechischen den Vergleich aushalten.

Von den Gräbern der alten Etruskerhauptstadt Tarquinia, die vorwiegend aus dem 6. und 5. Jahrh. v. Chr. herrühren und in die man noch heute auf den alten in den Felsen gehauenen Treppenstufen hinuntersteigt, wie vor zweihunderttausend Jahren, zeigen einige an ihren Wänden farbenprächtige Gemälde fast lebensgroßer Tänzer und Tänzerinnen von geradezu bacchantischer Fröhlichkeit, ganz anders im Charakter als die feierlichen, gemessenen Grabtänze der Ägypter, an deren Grabkammern die etruskischen mit ihrem bilderrichen Freskoschmuck der Wände und ihren bunten Decken sonst sehr erinnern. Wir glauben uns in Festräume, nicht in Totenbehausungen versetzt beim Anblick der lebensprühenden Malereien etwa der *Tomba del Triclinio* in Tarquinia, die kurz nach 500 v. Chr. von einem Etrusker ausgemalt worden ist und einen Höhepunkt der Kunst dieses formbegabten Volkes darstellt (Abb. 199, 201, 208). So, müssen wir uns denken, drehten und wendeten sich in leidenschaftlicher Bewegung die Tänzer und Tänzerinnen zwischen Lorbeer- und Myrtenbäumchen, die vom Sang der Vögel erschallten, an den Erinnerungstagen, die am Grabe gefeiert wurden. Die beiden Jünglingsfiguren, der tänzelnde Flötist in pracht-



ABBILDUNG 199

voll federnder Bewegung und der hüpfende Tänzer im weißen Mantel, der in einem Schwunge begriffen ist, wie er an Eisläufern unsere Bewunderung erregt (Abb. 201), haben etwas unmittelbar Packendes. Die Partnerin dieser Prachtfigur am rechten Ende ist von einer heftig ekstatischen Bewegung erfaßt, den Kopf zurückgeworfen, in völliger Losgebundenheit gibt sie sich ganz dem Rhythmus der Musik hin und überläßt sich in wonnentrunkener Selbstvergessenheit ihrem Temperament. Im Spiel ihrer Glieder lebt das ganze Feuer dieser ursprünglich asiatischen Rasse, bei der Körperkultur und Gymnastik der Frau eine Rolle gespielt haben, von denen die umwohnenden Völker Italiens und auch die Griechen keine Ahnung hatten. Das Gefühl für Rhythmus, das wir in



ABBILDUNG 200



ABBILDUNG 201

der etruskischen Malerei bis in den Fingerspitzen der Tänzerinnen vibrieren sehen, wie es ähnlich nur in der kretischen Kunst zu beobachten, ist gewiß nicht nur auf Rechnung der Künstler zu setzen. Die etruskische Frau hatte eben einen angeborenen Sinn für Schönheit und eine natürliche Grazie, und bei allem Schändlichen, wie angebliche Trunksucht, Unzucht und was sonst noch alles ihre Feinde diesen Frauen der einst so gefährlichen Gegner anhängten, mußten sie ihnen doch das eine lassen, daß sie wunderschön und sehr auf die Pflege ihres Körpers bedacht seien, daß sie Gymnastik trieben, freilich schändlicherweise mit den Männern gemeinschaftlich, was ausdrücklich bemerkt wird. Ein Volk, bei dem es als selbstverständlich galt, daß Mütter und Schwestern den Wettkämpfen ihrer nackt sich tummelnden Söhne und Brüder zusahen, wie ein Grabgemälde der sogen. *Tomba Stackelberg* in Tarquinia es zeigt, ist eben in seinen Anschauungen über die Stellung der Frau durch eine tiefe Kluft getrennt von einer Nation, bei der jedes weibliche Wesen



ABBILDUNG 202

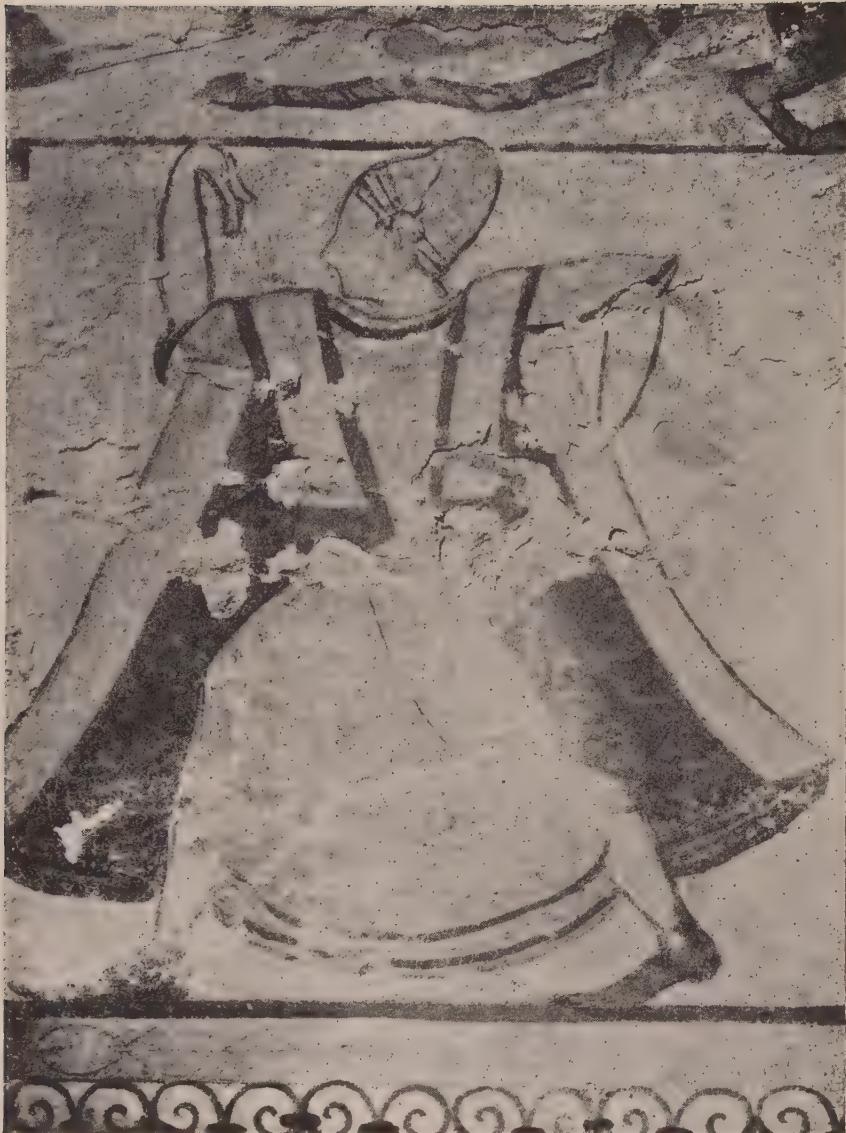


ABBILDUNG 203

Todesstrafe zu gewärtigen hatte, das den Wettkämpfen der nackten Männer in Olympia zugesehen hätte. Was den Griechen, bei denen nur die Spartaner freier dachten, und in erhöhtem Maße den Römern skandalös und als Privileg der Mänaden oder Zeichen der Trunkenheit erschien, für die emanzipierten Etruskerinnen war es etwas Selbstverständliches, fröhlichen Tanz mit Männern gemeinsam zu üben. Zu den schönsten Figuren der einzigartigen Tanzdarstellungen der *Tomba del Triclinio* gehört die heute leider nicht mehr erhaltene Kastagnetten-tänzerin, die mit dem Flötisten eine köstliche Gruppe bildete (Abb. 208). Der Schnitt ihres Gewandes, das in einem knapp anliegenden kurzen Jäckchen und einem durchsichtigen, glockenartigen Rocke besteht,

könnte moderne Modekünstler anregen. Außer diesem Grabe ist es hauptsächlich das schon erwähnte, nach seinem Entdecker, dem baltischen Baron und Altertumsforscher Stackelberg ge-



ABBILDUNG 204

nannte, das auf den Hauptflächen seiner Wände (Abb. 207) Tänzer und Tänzerinnen in altertümlich gebundener Form mit charakteristischen Drehungen des Körpers und dem in seiner Ewigkeit und Strenge hieratisch wirkenden Spiel der Hände zeigt. So tanzt man heute noch in den Tempeln auf der Insel Bali, wie mir ein befreundeter amerikanischer Maler, der längere Zeit dort lebte, versicherte und in Skizzen

und photographischen Aufnahmen es festhielt. Natürlich soll damit kein ethnographischer Zusammenhang zwischen Balileuten und Etruskern konstruiert werden, wie ein überlegen tuender Kritiker meines Buches über die etruskische Malerei mir unterschieben wollte, aber es lebt eben orientalischer, nicht griechischer Geist in solchen Tanzdarstellungen der Etrusker. Tanzende griechische Mänaden und Silene sehen anders aus (vgl. Abb. 206). Die Gewänder der Tänzerinnen im Stackelbergschen Grabe sind wieder besonders interessant, eng anliegende, durchsichtige Florkleider mit Stickerei, die sich unten glockenförmig erweitern und die ruckweisen und wirbelnden Drehungen der Tänzerinnen in entzückendem Schwunge begleiten, ähnlich wie wir dies bei griechischen Tanzschritten sahen.

Ferner ist die *Tomba del citaredo* zu nennen, auf deren einer Wand links von einem singenden Kitharaspielder ähnlich gekleidete Tänzerinnen mit schmalen Schultertüchern und mit Kastagnetten in den Händen in einer Art rückläufiger Bewegung dargestellt sind (Abb. 200), die an Ägyptisches erinnert (vgl. Abb. 29).

Etwas trocken und steif wirkt neben den bisher betrachteten Tänzerinnen eine solche in langem Gewande in der *Tomba del fondo Querciola*, doch liegt dies sicher an der Ungeschicklichkeit des

Kopisten der Figur, die in Abbildung 214 nach einer alten Zeichnung wiedergegeben wird. In einer kühn vorwärtsstürmenden Bewegung hebt sie das eine Bein, bis zu fast wagrechter Haltung des Oberschenkels, ähnlich wie es bei griechischen Mänaden gelegentlich vorkommt. Etwas älter als diese um die Wende vom sechsten zum fünften Jahrhundert entstandenen Malereien sind die tanzenden Männer der *Tomba delle iscrizioni* in Corneto, die mit Kränzen, Schalen, Bechern und großen Humpen beladen geisterhaft über die Wände huschen (Abb. 204).



ABBILDUNG 205



ABBILDUNG 206



ABBILDUNG 207

In der *Tomba della caccia e pesca*, die nach den entzückend frisch beobachteten Szenen von Jagd und Fischfang genannt ist, war der vordere der beiden Grabräume ringsum mit Malereien von Tänzern unter hohen Bäumen und Musikanten geschmückt. Sie haben ihre Kleider abgelegt und an den Bäumen aufgehängt und tanzen in wilden Sprüngen, wobei einige mit den Fäusten an

Pauken schlagen und einen Höllenlärm versühren, während ein Mann neben einem Weinkrug am Boden sitzend die Flöte spielt (Abb. 202). Das älteste der etruskischen Gräber mit Tänzern ist wohl das „Grab der Löwinnen“ aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. mit starken Anklängen an altionische Malweise. Auf der Rückwand, dem Eingang gegenüber, steht unter den wappenartig im Giebel gemalten Löwinnen ein riesiger, laubbekränzter Humpen, neben ihm zwei Musikanten, rechts davon bewegt sich ein mit köstlicher Frische keck hingesetztes Paar in lebhaftem Contretanz. Ein derber Bursche mit der Weinkanne tanzt einem Mädchen gegenüber, das nur ein ganz dünnes Florkleid trägt und zur Abwehr gegen die im Zupacken begriffene Hand des zudringlichen Tölpels mit der erhobenen Linken



ABBILDUNG 208

das Zeichen der Hörner macht, womit der Italiener heute noch sich gegen das *malochio*, den bösen Blick, zu schützen sucht (Abb. 205). Eine reichbekleidete Tänzerin mit Mantel, Haube und Klappern eilt auf der andern Seite des Humpens nach links in ekstatischer Tanzbewegung (Abb. 203). Bei dem tanzenden Paar ist ein Vergleich mit einem griechischen Vasenbild auf der berühmten Phineus-schale in Würzburg interessant. Das in Abb. 206 wiedergegebene Tänzerpaar auf der Vase zeigt



ABBILDUNG 209

das gleiche Thema wie das etruskische Grabgemälde, aber in griechischer Fassung. Gewiß mögen solche Darstellungen auf griechischen Vasen, aus denen die vornehmen Etrusker tranken und die sie ihren Toten mit ins Grab stellten, auf die etruskischen Maler anregend gewirkt haben, die den Auftrag hatten, die Gräber mit Fresken auszuschmücken. Aber wir sehen, wie selbständig und frisch der etruskische Künstler das gleiche Thema anpackt. Es geht unmöglich an, in den Malereien dieses Grabes die Hand eines Griechen erkennen zu wollen, wie Bulle es tut.

Angesichts solcher Bilder, die sich vermehren lassen durch andere, etwa die Malereien in der *Tomba dei vasi dipinti*, wo wir Männer mit großen Schalen tanzen und daraus schlürfen sehen, mag mancher sich staunend fragen, was der Gegenstand mit dem Ort, an dem die Bilder gemalt sind, dem Grabe, zu tun hat. Der Sinn kann nur der sein, dem Toten die Freuden des Lebens in seiner letzten Behausung zu verewigen. Die Hauptwand der *Tomba del morto* versetzt uns an die Bahre des Toten (Abb. 215), neben dem eine Frau mit aufgelöstem Haar, über ihn gebeugt, auf einem Schädel steht und ihm die Kapuze vom Gesicht hebt, während zu Häupten ein klagender Mann, am Fußende eine Frau in heftiger Bewegung stehen. Hinter dieser führt ein bekränzter, nackter Mann einen zeremoniell anmutenden Tanz auf, bei dem er das linke Bein vor das rechte schlägt. Ein



ABBILDUNG 210



ABBILDUNG 211

anderer Tänzer in lebhafter Sprungbewegung ist auf der Rückwand dargestellt. Sprungtänzer beim Begräbnis waren den Etruskern also ebenso bekannt, wie den Ägyptern.

Inhaltlich verwandt und zeitlich nahestehend der Gruppe der älteren Male reien sind die Grabreliefs, die sogen. Cippen, die namentlich in der Etrusker stadt Clusium, Chiusi, in größerer Anzahl gefunden wurden und in flachem Relief Szenen zeigen, die sich auf Tod und Begräbnis beziehen, darunter gelegentlich Frauen in lebhaftem Tanzschritt und mit heftiger Gestikulation (Abb. 211). Ähnlich kommen sie in Verbindung mit Darstellungen des Toten-

mahles vor. Ein anderer Cippus zeigt Leichenspiele zu Ehren des Toten. Auf einem Podium sitzen dabei die Preisrichter, vor ihnen sieht man einen Waffentänzer, eine Tänzerin mit Kastagnetten, eine Flötenspielerin und andere Personen. Man denkt dabei an die von Athenaios für die Etrusker bezeugte Sitte der Wettkämpfe im Tanzen, also eine Art Tanzturniere, die die Römer übernommen haben sollen.

Der Waffentanz, der, wie wir sahen, in Griechenland



ABBILDUNG 212



ABBILDUNG 213

eine so große Rolle spielte, erfreute sich auch in Etrurien besonderer Beliebtheit. Mehrere leider stark zerstörte Grabgemälde in Chiusi lassen dies erkennen, ebenso ein silbernes dort gefundenes Gefäß. Auffallend ist, daß die Lanzen der Tänzer in Etrurien einen wellenförmigen Schaft haben. Auf Waffentänzer in Veji spielt Servius einmal in seinem Vergilkommentar an, der bekanntlich auf gute alte Quellen zurückgeht. Außer in Grabmalereien und auf Grabreliefs spielen Tanzdarstellungen auch bei dem künstlerisch auf bedeutender Höhe stehenden Hausgerät der Etrusker eine Rolle, wie bei ihrer Vorliebe für den Tanz nicht anders zu erwarten ist. Nur ein paar besonders charakteristische und schöne Gegenstände seien hier als Proben angeführt.

Abbildung 212 zeigt eine zierliche Bronzestatuette im Britischen Museum, eine Tänzerin, die das linke Bein und den rechten Arm hebt und eine graziöse Drehung ausführt, wobei sie über ihre Schulter blickt. Einen Tänzer auf dem dreibeinigen Speisetisch, mit Klappern in der Hand sehen wir in einem anderen Falle (Abb. 210). Die Haltung dieses im Berliner alten Museum aufbewahrten Bronzefigürchens ist der des Myronischen Marsyas entschieden ähnlich, nur daß bei dem kunstgewerblichen Gegenstand das Motiv der Statue etwas ins Graziöse-Spielerische übersetzt ist. Auch der Marsyas ist ja tänzelnd dargestellt, in elastischen Sprüngen kommt er heran, angelockt durch die Töne der Flöte Athenas, die sofort ihren Zauber auf ihn ausgeübt haben. Das Bronzefigürchen diente als Stütze für ein Weihrauchgerät, dessen Schaft aus der Blüte auf dem Kopfe herauswuchs. In ähnlicher Weise wurden Figuren nackter Tänzer mit Schnabelschuhen benutzt, die ein Bein hochheben und in der senkrecht emporgehaltenen Hand das Gerät tragen, wie es ein



ABBILDUNG 214

besonders gut erhaltenes Exemplar dieser Gattung in der ehemaligen Sammlung Pourtalès zeigt (Abb. 213). Der Behälter für die Weihrauchkörner ist hier als Nest gedacht, auf dessen Rand Vögel sitzen, denen ein Marder nachstellt. Die Räubkatze klettert am Stamm des Gerätes empor, wie in anderen Fällen eine Schlange oder ein Vogelsteller mit dem Sichelmesser.

Auch bei dem in Etrurien, ebenso wie in Griechenland bei Gastmählern sehr beliebten Kottobasspiel pflegten die Etrusker an dem stabförmigen Bronzegerät, das für dieses Liebesorakel benutzt wurde, Figuren tanzender Silene als Träger der zum Herabfallen auf eine größere bestimmten kleinen, nur lose oben aufgelegten Metallplatte anzubringen, gelegentlich auch den Todesdämon in tanzender Haltung.

Auf ihre Trinkgefäße, das einzige Produkt etruskischen Kunstgewerbes, das hinter griechischer Kunst weit zurückbleibt, malten die Etrusker ebenfalls gerne tanzende Figuren. Zwei in München befindliche Vasen sind in den Abbildungen 209 und 170 wiedergegeben. Letztere zeigt drei Tänzer in ausgelassener Bewegung, deren einer rechts den gleichen Schritt mit dem abwechselnden Vor- und Zurückwerfen der Beine unter lebhaftem Klatschen der Hände ausführt, von dem bei den griechischen Tänzen oben bereits die Rede war. Auf der anderen Vase (Abb. 209) tanzen fünf Jünglinge mit flatterndem, rotem Haar einen ekstatischen Tanz in völliger Ungebundenheit, hingezissen von dem leidenschaftlichen Temperament ihrer Rasse.



ABBILDUNG 215

DER RÖMISCHE TANZ

Sane ut in religionibus saltaretur, haec ratio est,
quod nullam maiores nostri partem corporis
esse voluerunt, quae non sentiret religionem.

VARRO bei Servius comm. in Verg. Buc. V, 73.

Zu der Fülle von Tanzarten und Darstellungen bei Griechen und Etruskern steht die Armut an solchen bei den Römern in scharfem Gegensatz. In Rom stand der Tanz nie so hoch im Ansehen wie in Griechenland, galt nie als ein hervorragendes Mittel zur harmonischen Ausbildung des Körpers. Ethischen Wert ihm gar beizulegen, wie die größten griechischen Philosophen es taten, wäre den Römern niemals in den Sinn gekommen, die viel zu nüchtern und trocken waren, um das wahre Wesen dieser Kunst zu verstehen.

Was wir von Tänzen der Römer in der älteren Zeit hören, verrät deutlich die Abhängigkeit von Griechenland. Kriegerische und religiöse Tänze sind die ältesten, die wir in Rom feststellen können. Auf Romulus führte man einen Waffentanz zurück, der zum Kriegsdienst vorbereiten sollte und wahrscheinlich in einer Nachahmung von Bewegungen beim Kämpfen bestand, die sogen. *belli-crepa*. Auch die rein griechische Pyrrhiche, der eigentliche Waffentanz, war im republikanischen Rom in Übung. Ihren Kriegsgott selber, Mars, stellten die Römer tanzend dar. So zeigt ihn die in Abbildung 217 wiedergegebene hübsche Bronzestatuette. Im Kulte dieses Gottes spielt der Tanz eine wichtige Rolle, wobei man sich der thessalischen Sitte erinnern wird, die Vorkämpfer in der Schlacht als „Vortänzer“ zu bezeichnen und zu ehren. Eine uralte Priesterschaft des Kriegsgottes, die Salier, suchten alljährlich bei Beginn der Kriegszeit durch Waffentänze und Gesänge den Mars gnädig zu stimmen. Ihr Name war, wie das römische Wort für Tanz, *saltatio*, von *salire*,



ABBILDUNG 216

springen abgeleitet, die Einrichtung erstreckte sich auf die ganze Landschaft Latium. Die Tracht dieser Priester war ein buntes Untergewand, ein rotgestreifter Mantel und darüber ein Gürtel und Brustschutz aus Erz, ein Schwert und ein Helm mit aufragender Spitze. Bei ihren Umzügen führten sie die heiligen Lanzen und Schilder des Kriegsgottes, die sonst sorgsam in der Regia aufbewahrt wurden. Ihre Kunst hatten sie an bestimmten, im März und Oktober stattfindenden Festtagen, den *Quinquatrus* und dem *Armillistrium* zu zeigen: unter Hörnerschall führten sie, in Verbindung mit einer aus Knaben gebildeten Reitertruppe einen Waffenreigen aus. Der Umzug bewegte sich durch die Straßen, wobei sie sich in kunstvollen Windungen unter Anführung eines Vortänzers, des *praesul* im Dreitakt bewegten und dazu heftig mit den Füßen aufstampften und die Schilder und Lanzen laut zusammenschlugen. Eine uralte Litanei, das Salierlied, begleitete den Reigentanz.

Viel weniger Genaues wissen wir von dem heiligen Tanz der Arvalbrüderschaft, die zur Feier des Flurumganges im Frühling eingesetzt war, wodurch die Saat vor Gefahren geschützt werden sollte. Den Abschluß der Feier bildete im Tempel der Gesang des alten, an die Laren und an Mars gerichteten Kultliedes, das hinter verschlossenen Türen gesungen und mit einem alttümlichen Tanz im Dreischritt begleitet wurde. Ein glücklicher Zufall hat uns in einer Steininschrift das Tanzlied erhalten, das die Laren um Hilfe und den Mars um Schonung anfleht mit den alttümlichen Formeln: „Helft uns, Laren. Laß nicht, Marmar, Sterben, Verderben stürmen auf mehrere. Sei satt, wilder Mars, spring auf die Schwelle, halt an die Geißel. Die Semonen alle sollt ihr im Wechsel herbeirufen. Hilf uns, Marmar.“

Daß man sich die Laren ebenso wie Mars selbst tanzend vorstellte, lehren viele Bronzestatuetten, z.B. ein feines Exemplar im kapitolinischen Museum in Rom (Abb. 216), und Wandmalereien, die sie als jugendliche Gestalten mit lockigem Haar in hochgegürter Tunika und Stiefeln zeigen, wie sie im Tanzschritt einherschreiten und in der erhobenen Rechten aus einem Trinkhorn in die Schale einschenken. Diese Darstellungsform, der wir noch auf Larenaltären pompeianischer Häuser (Abb. 218, 219) begegnen, ist bereits am Ende des 3. vorchristlichen Jahrhunderts üblich gewesen und wird schon von dem Dichter Naevius erwähnt, der von den *Iudentes Lari* spricht. Griechische Darstellungen aus dem bakchischen Kreis, deren Kenntnis durch die griechischen Kolonien Unteritaliens vermittelt wurde, sind hier als Vorbilder anzunehmen. Ganz griechischen Ursprungs war auch die Bittprozession mit dem Jungfrauenchor von dreimal neun Mädchen, die im Jahre 207 v. Chr. zum ersten Male aus Anlaß eines bedrohlichen Wunderzeichens vollzogen und später mehrmals wieder-

holt wurde. Die Mädchen faßten sich dabei mit den Händen an einem sie verbindenden Seile und begleiteten ihren Festgesang mit feierlichen Tanzbewegungen, in enger Anlehnung an griechische Chöre. Das bei den griechischen Tänzen besprochene Grabbild aus Ruvo mit einem Chor von 27 Jungfrauen zeigt, auf welchem Wege dieser Chor der *ter novae virgines* nach Rom gelangt war, nämlich über die griechischen Kolonien Unteritaliens. Es hat lange gedauert, bis die tief eingewurzelte Abneigung der Römer und übrigen italischen Völkerschaften, außer den rassefremden Etruskern, gegen andere als feierliche und zeremonielle Tänze überwunden war. Nach dem Zeugnis des Seneca in seiner Schrift „über die Gemütsruhe“ tanzte der große Scipio noch in alter, feierlich-steifer Weise, „indem er seinen in Krieg und Sieg erprobten Körper im Takt bewegte, nicht mit weichlichen Drehungen, wie man sie jetzt liebt, sondern wie es jene Altvorderen an Spiel- und Festtagen taten, die in männlicher Weise den Dreischritt stampften.“ Aber das war nur ein letztes Sichaufbäumen altrömischer Art gegen das unaufhaltsame Eindringen griechischer Weise. Seit der Einführung der szenischen Spiele nach griechischem Ritus in Rom waren die aus Etrurien herangezogenen *ludiones* oder *histriones*, Schauspieler und Tänzer in einer Person, unentbehrliche Mitwirkende bei den öffentlichen Zirkusprozessionen und bei den Triumphzügen der siegreichen Feldherren. Bei dem von Appian genau beschriebenen Triumph des Lucius Aemilius Paullus im Jahre 167 tanzten hinter den Liktoren, unmittelbar vor dem Feldherrn, solche etruskische *ludiones*, die mit Leibgurten und goldenen Kopfbinden geschmückt waren, unter denen einer, in lang herabwallendem Purpukleide und mit goldenen Halsketten und Armbändern angetan, wie zum Hohn der Feinde lächerliche Gebärden machte. Diese Tänzer, die wir uns wie die hüpfenden Gesellen in der *Tomba del morto* in Tarquinia denken mögen, waren ein so unerlässlicher Bestandteil bei römischen Aufzügen, daß sie sogar bei Leichenbegängnissen vornehmer Persönlichkeiten nicht fehlen durften. Suetonius nennt sie *scenici artifices*, die Griechen bezeichneten sie mit Satyristen oder Tityristen und Dionys von Halikarnass überliefert uns, daß sie während des Zuges die ausgelassene Sikinnis tanzten. Einer davon stellte den Verstorbenen selbst in Maske und Kleidung vor, wobei ihm allerlei Scherz gestattet war, indem er pantomimisch nicht nur wichtige Handlungen, sondern auch vorherrschende Neigungen und Absonderlichkeiten des Verstorbenen darstellte. So spielte bei dem Begräbnis des Kaisers Vespasian der Tänzer und Archimimus, der die Person des Kaisers darstellte, wie Suetonius berichtet, durch bestimmte Gebärden auf den Zug des Geizes im Charakter des



ABBILDUNG 217



ABBILDUNG 218

Verstorbenen an. Wenn wir hören, daß auch Kunstreiter, *desultores*, bei den römischen Begräbnissen fungierten, so wird die Annahme etruskischer Herkunft solcher Bräuche in sehr erwünschter Weise bestätigt durch ein etruskisches Grabgemälde in der *Tomba del Pulcinella* in Tarquinia, das mit dem römischen Begräbnisbrauch meines Wissens bisher noch nicht in Zusammenhang gebracht wurde. Hinter einem burlesk gekleideten Reiter springt ein harlekinartiger Tänzer her mit buntem Lappenkleid und hoher Blehmütze, letztere an die Tracht ägyptischer Grbtänzer (Abb. 17) erinnernd. Ähnlich folgten bei den großen Spielen in Rom hinter der römischen Jugend auf ihren

Karren und Pferden zuerst drei Gruppen bewaffneter Tänzer, Männer, Jünglinge und Knaben, in offensichtlicher Anlehnung an die spartanischen Gymnopädien, hinter diesen tanzten komische Tänzer in Fellen und mit leichten, blumenbestickten Mäntelchen angetan die griechische Sikinnis. Der Brauch bestand bis in die neronische Zeit, wo man die vornehme, 80jährige Dame Aelia Catella bei den von Nero gestifteten *ludi juvenales* mittanzen sah.

Von Tänzen bei anderen feierlichen Gelegenheiten des Privatlebens, etwa bei der Hochzeit, wissen wir nichts Sichereres. Besonderes Gepräge trugen sie vermutlich nicht. In der Tanzkunst sind die Römer, wie in vielen anderen, gänzlich unoriginell gewesen. Wenn wir bei römischen Autoren vielfach direkt feindselige Äußerungen über das Tanzen hören, so dürfen wir freilich, um gerecht zu bleiben, das eine nicht ganz vergessen, daß in der Zeit, als die Römer mit griechischem Wesen näher bekannt wurden, die Tanzkunst, die bei den besten griechischen Männern einst in hohem Ansehen gestanden hatte, auch dort schon lange von ihrer Höhe herabgesunken und ein bloßes Mittel zur Unterhaltung und zum Sinnengenuß geworden war. Wie geteilt und unsicher, ja geradezu verwirrt gegen Ende des dritten Jahrhunderts v. Chr. die allgemeine römische Meinung über den Tanz war und es lange blieb, geht aus einer höchst interessanten Stelle bei Macrobius hervor, die so wenig bekannt ist, daß sie wörtlich angeführt werden soll: „Um also mit jener Zeit zu beginnen, die am sittenstrengsten war, zwischen den beiden Punischen Kriegen, besuchten die Freigeborenen, aber, was sage ich Freigeborene, ja sogar Söhne von Senatoren die Tanzschule und lernten dort mit Kastagnetten tanzen. Schweigen will ich davon, daß auch Matronen das Tanzen nicht für unehren-



ABBILDUNG 219

haft ansahen, sondern selbst ehrbare unter ihnen sich aufs Tanzen verlegten, nur daß sie es in dieser Kunst nicht gerade zur Vollendung zu bringen anstrebten. Gebraucht doch Sallust den Ausdruck „graziöser tanzen, als es für eine anständige Frau nötig ist“. So tadelt er auch die Sempronia nicht, weil sie tanzen, sondern weil sie besonders gut tanzen konnte. Daß aber die Söhne von Vornehmen, ja, schrecklich aber wahr, auch ihre Töchter und Jungfrauen zu Tanzschülern gezählt wurden, das bezeugt Scipio Aemilianus Africanus, der es tadelt, daß Mädchen und Knaben aus vornehmem Hause jetzt mit Weichlingen in die Tanzschulen gehen. „Als mir jemand“, sagt er, „dies erzählte, da konnte ich mir gar nicht denken, daß vornehme Leute ihre Kinder tanzen lernen lassen. Ich ließ mich also in eine Tanzschule führen und, so wahr mir Gott helfe, mehr als 50 Knaben und Mädchen sah ich dort, darunter einen Jungen von noch nicht zwölf Jahren mit der Bulla, ich schämte mich für den Staat, den Sohn eines Mannes, der sich um ein öffentliches Amt bewarb, der tanzte mit Klappern einen Tanz, wie ihn anstandshalber kein elender Sklave tanzen dürfte.“ Soweit Macrobius. Aber es nützte nichts, daß Scipio Aemilianus die Tanzschulen schließen ließ. Auch andere warnende Stimmen und scharfe Angriffe verhallten wirkungslos. Daß man sich dabei ganz im Widerspruch zu der griechischen Meinung befand, entging einem Mann wie Cornelius Nepos nicht, der einmal bemerkte, die Tanzkunst werde in Rom als ein Laster betrachtet, die bei den Griechen als beliebt und lobenswert (*grata et laude digna*) gegolten habe. Noch für Cicero galt sie als *ministra voluptatis* und meist als ein Zeichen von Trunkenheit und Tollheit. In der Rede *pro Murena* sagt er: „*Nemo fere saltat sobrius, nisi forte insanit, neque in solitudine neque in convivio moderato atque honesto*“. Ciceros Freunde, M. Caius Rufus und P. Licinius Crassus und sein Gegner A. Gabinius wurden wegen ihrer Liebhaberei für das Tanzen und ihrer Fertigkeit in dieser Kunst von Cicero verspottet,

letzterer, weil sein Haus von Gesang und Getön der Zymbeln widerhalle und er selbst vor seinen Gästen ohne Obergewand tanze. Auch dem Konsul des Jahres 60 v. Chr., L. Afranius warf man vor, er sei ein besserer Tänzer als Staatsmann. Was für eine verlogene Moral und welches Spießbürgertum spricht aus dem Standpunkte Sallusts, eine ehrbare Frau dürfe wohl tanzen, aber nicht gut! Es ist eine Auffassung, der man leider auch heute noch in gewissen hoch intellektuellen Kreisen begegnen kann, wo geistiger Dünkel und Überheblichkeit gepaart sind mit völliger Verständnislosigkeit für Körperkultur und Körperseele. Wie weit entfernt sind oft heute noch manche Leute von dem Geist des Griechentums, den sie *ex officio* gepachtet zu haben glauben, und wie tief stecken sie noch in den traurigen Vorurteilen von Römern des Schlages wie eines Sallustius. Das Zeitalter des Augustus brachte einen vollkommenen Umschwung in der Wertschätzung des Tanzes mit sich. Gebildete Männer und solche, die es sein wollten, strebten jetzt nach Fertigkeit im Tanz, die bald zu den Vorzügen der guten Gesellschaft gerechnet wurde. Maecenas mochte in seinem altetruskischen Blute noch etwas von der Freude dieses Volkes an Rhythmus und Tanz haben. An der Frau des Maecenas rühmt Horatius nicht nur die Stimme, sondern auch ihr zierliches Tanzen im Reigen. Ein Zudringlicher, der den Horaz bestürmt, ihm bei Maecenas Zutritt zu verschaffen, führt zu seiner Empfehlung besonders an, daß er ein trefflicher Tänzer sei. Ovidius hat in seiner „Liebeskunst“, dem Buch, das im Boudoir keiner eleganten Römerin fehlen durfte, gesungen:



ABBILDUNG 220

„Wer kann noch zweifeln, daß ich's sähe gerne,
Daß jedes Mädchen auch das Tanzen lerne,
Damit beim Trinkgelag' sie auf Geheiß
Die Arme kunstvoll zu bewegen weiß.
Sind doch die Tänzerinnen sehr beliebt,
Die auf der Bühne die Kunstfertigkeit
Des Körpers zeigen: soviel Anmut gibt
Das Tanzen, das Geschmeidigkeit verleiht.“
Dem Liebenden rät derselbe Dichter:

„und wenn du leichte Arme hast, so tanze.“
Der Dichter Manilius rechnet die Gabe des Tanzes
neben der Kunst des Gesanges und Saitenspieles zu

den Vorzügen der heiteren, durch anmutige Feinheit gewinnenden Geister, und der Dichter Statius röhmt unter den Vorzügen seiner Tochter, die sie zum Heiraten geeignet machten, auch ihr Lautenspiel und ihre Tanzkunst. Wir hören, daß gute Lehrer des Tanzes von Liebhabern eifrig gesucht wurden und daß unter Augustus zum ersten Male ein römischer Bürger in Rom Tanzunterricht erteilte. Später gehörte, wie sich aus einer Äußerung Lukians schließen läßt, zu dem Personal der vornehmen Häuser Roms in der Regel auch ein Tanzlehrer. Es gab kaum ein einträglicheres Gewerbe, als das eines Tänzers ersten Ranges. Die in Sullas Zeit berühmte Tänzerin Dionysia hatte ihre Jahreseinnahme auf 200000 Sesterzen oder 35000 Mark angeschlagen.¹ Freilich konnten sich Verfechter des alten Römertums nie recht mit diesen neuen Sitten befreunden, und es überrascht nicht, noch Seneca klagen zu hören, die verweichlichenden und unziemlichen Übungen täten ernsteren Studien bei der männlichen Jugend Abbruch und überall in Privathäusern würden Bühnen errichtet, die von den Tanzübungen der Männer und Frauen widerhallten. Nach Ammianus (im 4. Jahrh. n. Chr.) soll Rom allein 3000 fremde Tänzer beherbergt haben, deren Anwesenheit als so notwendig galt, daß sie selbst dann in der Stadt bleiben durften, als man aus Furcht vor einer Teuerung alle fremden Philosophen, Redner und öffentlichen Lehrer verbannte.

Daß es sich bei allen diesen Äußerungen aus römischer Zeit nur um den Tanz unter dem Gesichtspunkt des Vergnügens, also um etwas die Sinne des Menschen Befriedigendes handelt, im Gegensatz zu der ethischen Auffassung der griechischen Philosophen, darf nicht vergessen werden. Der Tanz war schon seit dem Ausgang der römischen Republik im wesentlichen ein Mittel zur Unterhaltung der Gäste in reichen Häusern geworden, in denen man Sklaventruppen aus Mimen und Tänzern bildete oder von auswärts bezogene berufsmäßige Tänzer auftreten ließ, unter denen die aus Syrien und Gades stammenden besonders geschätzt waren. Die Wirtin in der dem Vergil zugeschriebenen *Copa*, die vor der Türe ihrer Schenke tanzt, um die Gäste heranzulocken, ist eine Syrerin. Unter den bei Gastmählern vorgeführten Tänzen, bei denen, wie in Petrons „Gastmahl des Trimalchio“ gelegentlich sogar von tanzenden Sklaven die Speisen serviert wurden, ähnlich wie wir es auf einem etruskischen Grabbild in Orvieto bei einem auf den Fußspitzen tanzelnden Mundschenk des Hades sehen, sind viele griechischer Herkunft, so vor allem die Pyrrhiche in einer stark entarteten Form, von der Apuleius bei der Beschreibung eines Festes in der römischen Kolonie Korinth ein anschauliches Bild entworfen hat, wovon oben die Rede war.



ABBILDUNG 221



ABBILDUNG 222

Auch von Scheingefechten beim Gastmahl der Römer hören wir. Bei weitem aber überwogen dabei Tänze pastoralen und bakchischen Charakters, die Überlieferung spricht von solchen, in denen der Schritt des Kyklopen und der Satyrn nachgeahmt wurde, wie überhaupt bei diesen zur Belustigung beim Mahle dienenden Tänzen gern Stoffe aus der Mythologie herhalten mußten. Ein großartiges Schauspiel mag der bakchische Weinlesetanz gewesen sein, den Messalina mit ihrem Gefolge aufführte und den uns Tacitus mit den Worten beschreibt (Annalen XI 31): „Das Bild einer Weinlese feierten sie im Hause. Keltern knarrten, Ströme Weines flossen, Frauen, mit Fellen gegürtet, sprangen umher wie opfernde oder rasende Mänaden. Sie selbst mit gelöstem Haare schwang den Thyrsosstab und neben ihr efeubekränzt Silius, alle mit Kothurnen, mit zurückgeworfenem Haupte, umtobt von dem rasenden Chor.“



ABBILDUNG 223

Das war ein ganz griechisches Schauspiel, bis in Einzelheiten durchgeführt mit allem dionysischen Zubehör, in strikter Anlehnung an griechische Satyr- und Mänadentänze. Eine sehr anschauliche Schilderung eines bakchischen oder satyrischen Tanzes hat Longus in seinem Hirtenroman (II 37) gegeben. „Der Greise einer“, heißt es da, „berühmt im Tanze, küßte die Chloe und Daphnis, und diese nunmehr standen rasch auf und tanzten die Mythe des Lamon. Den Pan stellte Daphnis vor, Chloe aber die Syrinx. Jener war in seinem ganzen Wesen liebend und zärtlich überredend, diese jedoch zeigte nur spöttisch lächelnde Mienen der Geringschätzung und suchte endlich zu entfliehen. Er verfolgte sie und lief dabei, den Schritt des Bockes nachahmend, auf den äußersten Zehenspitzen. Sie aber malte nun in ihren Gebärden die Erschöpfung von rascher Flucht. Endlich schien sie sich in Moor und Wald verborgen zu haben, als Daphnis rufend einherlief, die Flöte nahm und stets vergeblich umhersuchend derselben schmachtende Klagetöne der zärtlichsten Sehnsucht entlockte.“



ABBILDUNG 224

Eine richtige pantomimische Darstellung ist dies, und die oft erörterte Frage, ob der Pantomimus, in dem seit dem Kaiser Augustus die römische Tanzkunst gipfelte und der das kunstmäßige Drama vollkommen verdrängte, ähnlich wie heute der Kinematograph es zu tun droht, rein römischen Ursprunges sei, sollte nicht mehr gestellt werden, da wir in Griechenland Jahrhunderte früher schon derartige stumme Aufführungen mythologischer Begebenheiten in Übung sehen, bei denen der Tanz den Mittelpunkt bildete. Die aufgeführte Liebesszene des Dionysos und der Ariadne am Ende von Xenophons „Gastmahl“, von der bereits oben die Rede war, ist ein richtiges mimisches Ballett zur Erheiterung der Gäste. Aber auch ernstere Gegenstände aus der hohen Göttersage wurden früh schon bei den Griechen pantomimisch aufgeführt. Wir hören durch Pollux von einer mit Tanz verknüpften Vorstellung ähnlicher Art, wie die von Plutarch und Strabon beschriebene am Septerionfest in Delphi, die den Sieg des Apollo über den Drachen Python in fünf Handlungen oder Akten nachahmte. Den Anfang dieses sehr altertümlichen religiösen Ballettes bildeten (IV, 84) die Vorbereitungen zum Kampf, die in der Erforschung des Oxtes bestanden, ob er des feierlichen Kampfspieles würdig sei. Dann folgte die Herausforderung des Drachen, der Kampf, die Tötung des Untieres und schließlich das Siegesfest, das mit fröhlichen Tänzen gefeiert wurde. Flöten, Kitharen und Trompeten begleiteten die ernste Handlung, wobei die Tonmalerei fast im Straußschen Sinne so weit getrieben wurde, daß man das Knirschen des verwundeten Tieres durch charakteristischen Trompetenschall nachzuahmen suchte. In der Einleitung zu seiner großen Pindarausgabe hat Thiersch dazu bemerkt, daß dabei offenbar ein geübter Tänzer als Apollon erschienen sei, von einem Chor von Delphinen umgeben, aber es ist doch zu weit gegangen, wenn der-



ABBILDUNG 225

selbe Gelehrte annimmt, daß „wahrscheinlich ein solcher mimischer Künstler bei Darstellung des Augenblicks, wo der zürnende Gott den Pfeil absendet, die Phantasie jenes großen Bildhauers erregte, der in dem vatikanischen Apollo ihn in diesem Augenblick und in der ganzen Bewegtheit, die eine solche mimische Darstellung herbeiführte, gebildet hat.“

Der in Griechenland demnach also schon sehr lange geübte darstellende Tanz wurde in der Zeit des Augustus als letzte der Künste, die von den griechischen den Römern noch fehlte, durch den Cilicier Pylades und den Alexandriner Bathyllus nach Rom gebracht, wo ihre Wirkung eine ungeheure war. Dramatische Mimik war den Römern auch vorher nicht ganz fremd, die *cantica* der römischen Komödie, die von einem Sänger und einem stummen Mimen vorgetragen wurden, beruhten ja auf der gleichen Idee, wie der Pantomimus, aber eine Kunst entwickelt sich stets erst durch bedeutende Individualitäten. Die bisher ungelenken und dem Tanz als Kunst meist skeptisch gegenüberstehenden Römer wurden nun mit einem Male wie elektrisiert, als sie sahen, was Tanzen hieß. Den Bewohnern der Weltstadt Rom, unter denen Tausende von allen Nationen der Welt wohnten, bot diese Kunst mehr, als die klassische Tragödie und Komödie. „So lange das Geschlecht der Tragödiendichter blühte, waren sie die Lehrmeister für das Volk; nach ihrem Aussterben führte ein Gott aus Mitleid den Pantomimus ein“, sagt Libanios. Mit Freuden mußte es aufgenommen werden, wenn man in einer internationalen Sprache ohne Worte die Schaulust befriedigen konnte. Man kannte einen komischen Pantomimus, welcher von Bathyllos gepflegt wurde, der das Glück hatte, die Gunst des Maecenas zu gewinnen, aber dieser Zweig des Pantomimus trat bald zurück hinter dem tragischen, den der berühmte Pylades ausübte, der als Bakchos die



ABBILDUNG 226

Zuschauer so hinriß, daß ein Dichter sagte, wäre er so in den Olymp gekommen, so hätte ihn die Götterkönigin selbst als ihren Sohn beansprucht. Er war immerhin so gebildet, daß er ein Buch über den Tanz herausgab. Freilich setzten die Pantomimen eine gewisse Bildung auch der Zuschauer voraus, namentlich wenn man alle die Feinheiten der Darstellung verstehen wollte, so daß wir als Publikum weniger die unteren Kreise annehmen dürfen, die sich nach wie vor an den derben Possen und Zoten des Mimus ergötzt haben werden. In der höheren Gesellschaft dagegen verbreitete sich damals eine solche Leidenschaft für die Pantomimen, daß schon der ältere Seneca von einer ‚Krankheit‘ spricht und Tacitus sie zu den Übeln der Stadt zählt, die man im Mutterleibe empfange. Am meisten ergriff die Krankheit die Frauen und bildete einen Hauptgrund zu deren Entstiftlichung, wie Juvenal sie mit grellen Farben geschildert hat. In den Pantomimen sieht der Zuschauer wie in einem Spiegel seine eigenen Gefühle, Zuschauer und Akteur werden eins. Hauptsächlich beruhte der Zauber, den der Pantomimus auf die Zuschauer und Zuschauerrinnen ausübte, aber auf seinem sinnlichen Reiz. Prachtvolle bunte und faltenreiche Gewänder aus Seide hoben die Wirkung einer tadellosen, jugendlichen Gestalt, die für den Pantomimus unerlässlich war. Wie kritisch das Publikum dabei war, erläutert Lukian durch einige Anekdoten. Einmal neus darstellen, wie er einen Angriff auf die Mauer von Theben macht. Da rief das Publikum ihm zu: „Steig doch über, du brauchst keine Sturmleiter“. Einem sehr schweren und beleibten Tänzer, der sich mit gewaltigen Sprüngen abmühte, wurde zugerufen: „Um's Himmels willen, schone die Bretter“, und als ein ganz schmächtiges Kerlchen auftrat, schrie ihm alles entgegen: „Gute Besserung“, als ob er leidend wäre. Als Ideal für die körperliche Beschaffenheit gilt Lukian der Kanon des Polyklet. Eine reiche natürliche Lockenfülle war ein wichtiges Erfordernis für den



ABB. 227

war in Antiochia ein ungewöhnlich kleiner Tänzer aufgetreten, um die Rolle des Hektor zu tanzen, als ihm sämtliche Zuschauer wie aus einem Munde zuriefen: „Sieh da, Astyanax (Hektors Sohn), wo steckt denn Hektor?“ Ein andermal wollte ein übermäßig langer Mensch den Kapa-

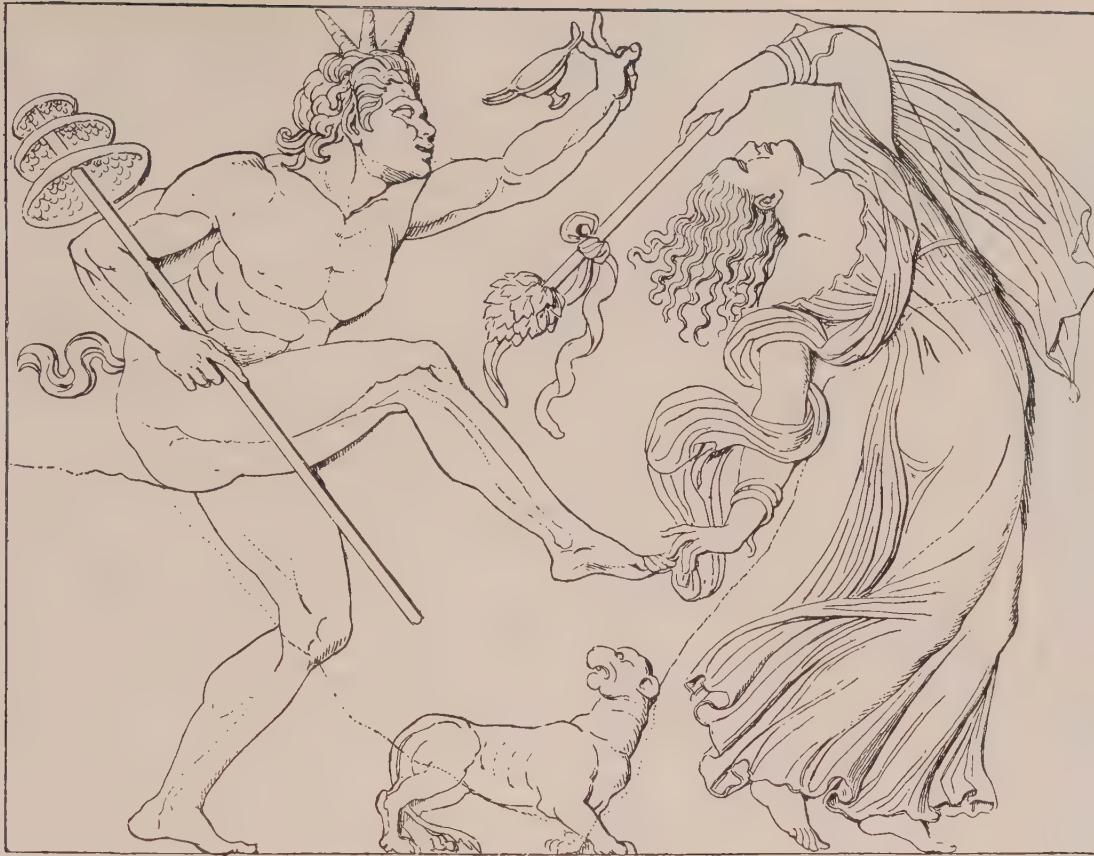


ABBILDUNG 228

Pantomimen, dessen natürliche körperliche Vorzüge durch mannigfaltige Toilettenkünste unterstützt wurden. Ein von Galenus erwähntes wirksames Enthaarungsmittel sollte von dem berühmten Tänzer Paris, dem Günstling des Kaisers Lucius Verus, herröhren. Durch unablässiges Trainieren und genaue Diät im Essen, wovon Libanios in seiner Verteidigungsschrift des pantomimischen Tanzes spricht, erlangten die Tänzer eine unbedingte Herrschaft über ihren Körper und eine außerordentliche Geschmeidigkeit und Elastizität sämtlicher Glieder, Eigenschaften, durch die sie namentlich in Frauenrollen entzückten, in denen es ihnen gelang, ihr Geschlecht völlig vergessen zu machen. In schlüpfrigen Szenen, die im Pantomimus nicht gerade selten waren, konnte die verführerische Anmut des Tänzers in einer Frauenrolle oft Formen annehmen, die bis an die äußerste Grenze des Möglichen gingen. Wenn der schöne Bathyllos z. B. die Leda tanzte, so mochte sich, nach einer Bemerkung des Satirikers Juvenal, wohl eine Mimin wie die Thymele als arme Novize fühlen („*Thymele tunc rustica discit*“). Jahrhunderte lang wurden Frauenrollen nur von Männern getanzt, erst seit dem 4. Jahrh. n. Chr. etwa traten auch Frauen auf. So hat die Gemahlin des Kaisers Justinian, Theodora, die als Tänzerin, wie Prokopius überliefert hat, den Kaiser entzückt, „von der Balletteuse den Weg genommen, der nicht nur zur alten Betschwester, sondern auch auf den Thron führte“ (v. Wilamowitz). Als

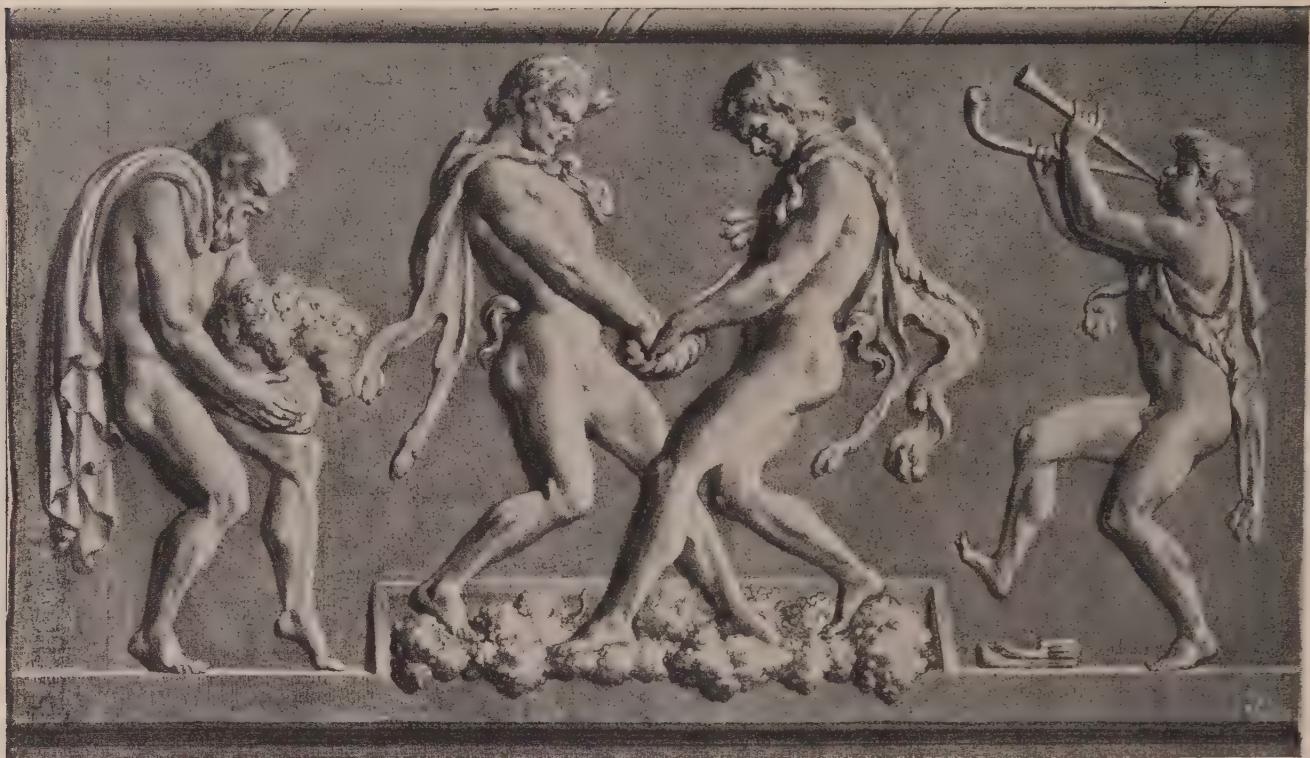


ABBILDUNG 229

geeignete Vorwürfe für den Pantomimus bezeichnet Lukian in seiner Schrift über den Tanz, deren zweite Hälfte ganz diesem gewidmet ist, „alle Gegenstände von der Erschaffung der Welt bis zum Tode der Kleopatra“, doch überwogen vor einigen wenigen historischen bei weitem die Themen aus der Mythologie und zwar vorzugsweise der griechischen.

Daphne und Niobe, sie beide tanzte der Mime,
Daphne, verwandelt zum Baum, Niobe aber zu Stein,

heißt es in einem antiken Epigramme. Hochtragische Themen, wie Atreus und Thyestes, der rasende Ajax, der rasende Herakles, Agaue, Hektor waren nicht selten, viel beliebter freilich Liebesgeschichten oft bedenklichen Inhaltes, wie die Liebesabenteuer des Zeus, Aphrodite und Ares im Netz des Hephaestus, Phaedra und Hippolytos, Achill unter den Töchtern des Lykomedes, Pasiphae, Myrrha u. a.

Die Texte dazu waren vielfach

aus vorhandenen Stücken zurechtgeschnitten, mögen aber nicht selten auch eigene Dichtungen gewesen sein, und auch bedeutende Dichter hielten es nicht unter ihrer Würde, libretti für Pantomimen, sogen. *fabulae salticae*, zu verfassen. Lucanus soll vierzehn derartige geschrieben haben, denn sie wurden von den Pantomimen gut bezahlt. Der Dichter Statius hatte



ABB. 230



ABBILDUNG 231



ABBILDUNG 232

durch den Verkauf seiner Agaue an den Tänzer Paris einen bedeutenden Gewinn. Im allgemeinen galten diese Texte aber als wertlos und Plutarch spricht sein Bedauern darüber aus, daß die Tanzkunst sich solche Poesie zugesellt und den Zusammenhang mit der erhabenen aufgegeben habe.

Bei dem Pantomimus kam der Musik natürlich eine entscheidende Rolle zu. Auch hierbei mag man an die heutigen kinematographischen Darbietungen denken, die ohne Musik einen großen Teil ihrer Wirkung einbüßen. Neben der gellenden Flöte gehörten Syringen, Zymbeln, Zither und Lyra zu einem Pantomimenorchester und der Takt wurde in aufdringlicher Weise durch die Fußklapper, das Scabellum, gegeben, das den Griechen lange bekannt war (s. Einführung). Geschmetter und Getriller war das Vorwiegende bei dieser Musik, die weichlich und auf gemeinen Ohrenkitzel berechnet war und den Verfall der Musik überhaupt wahrscheinlich beschleunigt hat.

Was wissen wir nun von dem pantomimischen Tanze selbst? Bei Plutarch findet sich in den „Tischgesprächen“ eine Unterhaltung über ihn, wobei dreierlei als wichtig bezeichnet wird, die Schritte (*φοραί*), die Stellungen (*σχήματα*) und die Handbewegungen (*δείξεις*). Die Hauptaufgabe des Tänzers bestand darin, sein stummes Spiel verständlich zu machen. Je größer der Künstler war, um so besser gelang ihm dies. Lukian erzählt, wie unter Nero ein berühmter zynischer Philosoph, Demetrius, sich einst geringschätzig über die Pantomimen ausgesprochen habe, die ohne Chor und Musik nichts zu leisten vermöchten. Der damals hochberühmte Künstler Paris tanzte, um ihn vom Gegenteil zu überzeugen, den Ehebruch des Mars und der Venus. „Die Taktschläger, die Flötenspieler, die Chorsänger mußten schweigen und der Künstler tanzte nun ganz allein die Szene, wie Venus von Mars heimlich besucht wird, wie Helios sie verrät, Vulcan ihnen auflauert und die beiden Liebenden in einem Netz fängt, und wie die Götter zu diesem Schauspiel herbei-



ABBILDUNG 233

kommen, wo er denn jeden einzelnen derselben bemerklich machte und darauf die Beschämung und Verlegenheit der Venus und das ängstliche und flehentliche Bitten des Kriegsgottes malte und nichts vergaß, was zur Darstellung dieser ganzen Geschichte gehörte, so daß endlich Demetrius, vor Vergnügen außer sich, dem Tänzer den größten Lobspruch erteilte, den er erteilen konnte, indem er ihm mit lauter Stimme zurief: „Wahrlich, du bist ein Wundermensch. Ich sehe nicht bloß, ich höre, was du machst, es ist, als könntest du mit den Händen reden.“ Charakteristisch ist auch folgende Erzählung aus Neros Zeit. Ein Prinz aus einem halbbarbarischen Reiche war nach Rom gekommen und sah den berühmtesten Tänzer, dessen Bewegungen er genau verstand, obwohl ihm die Sprache des Textes unbekannt war. Beim Abschied von Nero aufgefordert, ihm eine Bitte vorzutragen, die ihm erfüllt werden solle, sagte er: „Die größte Freude könntest du mir machen, wenn du mir den Tänzer schenken wolltest, denn wir haben wilde Völker zu Nachbarn, die unsere Sprache nicht verstehen und es fällt schwer, Dolmetscher zu bekommen. Im Verkehr mit ihnen könnte ihnen dieser durch seine Gebärden alles verständlich machen, was ich sagen wollte.“ Es muß eine hohe Kunst erfordert haben, daß der Pantomime durch sein Spiel die Phantasie der Zuschauer dazu anregte, die übrigen Personen zu ergänzen und in Beziehung zu der von ihm dargestellten Hauptperson zu setzen. Wir hören bei Libanios in der Schrift über den Tanz, wie der Künstler im „Achilleus auf Skyros“ die spinnenden und webenden Jungfrauen und Achill in Weiberkleidern unter ihnen vorstellte und sein Spiel bewirkte, daß man Odysseus an der Tür erscheinen zu sehen und Diomedes in die Trompete stoßen zu hören glaubte; aber auch Achill vor Troja, mordend mit der Lanze und mit Hektor kämpfend und die Leiche schleifend, der Fall Trojas, die Tötung des Priamus, die Taten des Herakles und des Theseus wurden so dargestellt. Der Tänzer Telestes tanzte sogar äschyleische Tragödien und das Stück „Die Sieben gegen Theben“ war eine seiner Glanzrollen. Über welche Gewandtheit, aber auch über welches Wissen muß ein guter mimi-



ABBILDUNG 234

pantomimische keineswegs, denn er bestand in rhythmischen Bewegungen des ganzen Körpers, Biegungen, Wendungen und blitzschnellen Sprüngen, aber die Hauptsache war die ausdrucksvolle Bewegung des Kopfes und der Hände, die Cheirosophia, „Handklugheit“, die wir beim Tanz der Griechen bereits eine so wichtige Rolle spielen sahen. Die Sprache der Hände hat der Redner Quintilianus einmal treffend als die bei so großer Verschiedenheit der Mundarten allen Völkern gemeinsame Sprache bezeichnet. Jede veränderte Haltung der Hand und der einzelnen Finger, die der genannte Redner beschreibt, drückte einen anderen Sinn aus, und die pantomimischen Tänzer müssen es darin zu einer Virtuosität gebracht haben, von der wir uns heute gar keine Vorstellung mehr machen können. „Die Zahl der Bewegungen, deren die Hände fähig sind, ist unberechenbar, fast so groß wie die der Worte“, heißt es bei Quintilian. „Sie können sprechen, bitten, versprechen, rufen, verabschieden, drohen und flehen; sie drücken Abscheu, Furcht, Frage, Weigerung, Freude, Trauer, Zagen, Geständnis, Reue, Maß und Überfluß, Zahl und Zeit aus. Haben sie nicht die Fähigkeit zu erregen, zu beruhigen, anzuflehen, zu billigen, bewundern, Scham zu bezeugen? Dienen sie nicht, wie Adverbia und Pronomina, um Ort und Personen zu bezeichnen?“ „Wir bewundern die Tanzkünstler,“ sagt Seneca, „weil ihre Hände zu jeder Bezeichnung der Dinge und Empfindungen geschickt sind und weil ihre Gebärden die Schnelligkeit der Worte erreichen.“ „Ein vielredendes Schweigen mit sprachloser Hand webend“ wird bei einem Tänzer gerühmt. „Handberedt“, *manu loquax*, heißt ein Knabe in Petrons „Gastmahl“. Cassiodorus schildert, wie man in der Hand des Pantomimen „gleichsam Schriftzeichen liest“ und wie sie ohne zu schreiben dasselbe leistet wie die Schrift. Die Gefahr, dabei zu übertreiben und in Geschmacklosigkeiten zu verfallen, wußten geschickte Pantomimen zu vermeiden, die es verschmähten, Krank-

scher Tänzer verfügt haben! Er mußte nach Lukian „ein Mann von einer nach allen Seiten vollkommenen Bildung sein, so daß sein ganzes Spiel schön, harmonisch, wie aus einem Gusse, ein tadelloses in allen seinen Teilen vortreffliches Ganzes sei, an welchem auch der böswilligste Krittler nichts zu tadeln finde. Zu dem Ende sind eine lebhafte Einbildungskraft, umfassendes Wissen und ein echt menschliches Gefühl die wesentlichsten Erfordernisse“. Wie der Seher Kalchas bei Homer, heißt es einmal, muß er wissen „was ist und was war, und was sein wird“.

Ein Tanz im heutigen Sinn war der pan-

heit etwa durch die Gebärde des Pulsfühlens, Zitherspielen durch scheinbares Schlagen der Saiten auszudrücken. Lukian erzählt, wie in einer Probe einmal Hylas die Worte „der große Agamemnon“ dadurch ausdrücken wollte, daß er sich auf die Zehen hob, worauf ihn sein Lehrer Pylades tadelte, weil er ihn „lang“, aber nicht „groß“ mache, und selbst bei diesen Worten die Stellung eines Nachdenkenden annahm.

Neben den Händen wirkten auch die Bewegung des Kopfes und die Richtung der Blicke mit. Wir hören, daß der Tänzer eine männliche oder weibliche Person dadurch andeutete, daß er auf Männer oder auf Frauen den Blick warf. Außerdem benutzte er als Mittel zur Unterstützung der Illusion ausnahmsweise auch wohl den Mantel, um den Schweif des Schwanes, das Haar der aus dem Meer emporsteigenden Venus, die Geißel einer Furie nacheinander anzudeuten. Auch andere Requisiten, wie Theaterdolche und Bogen mit Pfeilen wurden wohl zu Hilfe genommen. Die vorherige Ankündigung des Gegenstandes, die stets wechselnden Masken und die Musik taten das übrige, um dem Zuschauer die Handlung verständlich zu machen, dessen mythologische Bildung und dessen Erfahrung im Theaterbesuch freilich nicht allzugering gewesen sein dürfen, um ihn zu vollem Genuß des Pantomimus gelangen zu lassen. Auch dürfen wir nie vergessen, daß die antike Bühnenkunst an die Einbildungskraft des Zuschauers weit größere Anforderungen stellte als die moderne. Wesentlich erleichtert wurde das Verständnis natürlich, wenn in pantomimischen Szenen noch ein zweiter Tänzer auftrat und selbständig seine Rolle durchführte, wie es in der Zeit des Augustus auch vorkam. Im Gegensatz zu der Hauptperson, dem *saltator*, hieß der Partner *interpellator*. Ein richtiges mimisches Ballett großen Stiles mit mythologischem Inhalt unter Mitwirkung verschiedener Personen war die Aufführung, von der Apuleius offenbar nach eigener Anschauung folgende Schilderung gegeben hat:

„Ein hoher Berg von Holz war errichtet, der den berühmten von Homer besungenen Ida vorstellte. Gesträuche und wirkliche Bäume bedeckten die Seiten desselben und von dem Gipfel rann ein klarer künstlicher Bach, an dessen Ufer einige Ziegen weideten. Ein Jüngling stellte den Paris dar, mit einem köstlichen, von den Schultern herabfließenden phrygischen Gewand und mit einer goldenen Binde geschmückt. Nun trat ein schöner Knabe auf mit einem kurzen Mantel um die



ABBILDUNG 235



ABBILDUNG 236



ABBILDUNG 237

linke Schulter. Blondes Haar, aus dem zwei goldene und durch ein goldenes Band vereinigte Fittiche hervorschimmerten, krönte seinen Scheitel und wallte leicht auf den Nacken hernieder. Der geflügelte Schlangenstab, den er trug, bezeichnete ihn als Merkur. Tanzend schwebte er herbei, überreichte dem Paris den Apfel und deutete ihm durch Gebärden den Willen des Jupiter an, worauf er sich behende zurückzog und verschwand. Darauf erschien ein Mädchen von hoher Gestalt, die Göttin Juno vorstellend. Sie trug ein Szepter in der Hand und ein weißes Diadem um die Stirn. Dieser folgte eine andere, in der man sogleich die Minerva erkannte. Sie hatte einen schimmernden, mit einem Ölzweig umkränzten Helm auf, führte einen Schild und schwang eine Lanze, wie die Göttin, wenn sie im Kampf erscheint. Eine dritte folgte diesen beiden. Unnennbare Grazie war über ihr ganzes Wesen gegossen und auf ihrem Antlitze blühte die Farbe der Liebe. Es war Venus, aber die jungfräuliche, wie sie aus dem Meere gestiegen ist. Ihre zauberhafte Schönheit wurde erhöht durch ein Gewand, mit dem die Zephyren zu spielen schienen. Ihre Hülle war weiß, um anzudeuten, daß sie vom Himmel stamme, und ihr Schleier grün, weil sie dem Meere entsprossen. Jedes dieser drei Mädchen hatte ihr eigenes Gefolge. Mit der Juno kamen Kastor und Pollux, dargestellt von zwei Schauspielern mit runden Helmen, die mit funkelnden Sternen geziert waren. Unter lieblichem Getön der Flöten schritt Juno in ruhiger Majestät einher und versprach



ABB. 238

mit ungezwungener und passender Gebärde dem Hirten Paris die Herrschaft über ganz Asien, wenn er ihr den Preis der Schönheit zuerkenne. Minerva im Waffenschmuck begleiteten ihre üblichen Gefährten in den Schlachten, Schrecken und Furcht, die mit entblößten Schwertern tanzten. Ein Pfeifer hinter ihnen spielte einen kriegerischen Marsch und ermunterte oder mäßigte ihren leicht bewegten Tanz bald durch hohe, schmetternde, bald durch gedämpfte, pathetische Töne. Die Göttin mit unruhigem Haupte, drohendem Blick, raschem, gebeugtem Gang, gab dem Paris durch eine lebhafte Gebärdensprache zu verstehen, wenn er ihr den Preis der Schönheit erteile, wolle sie ihn durch Tapferkeit und Kriegstrophäen berühmt machen. Venus war von einem ganzen Schwarm fröhlicher Amoretten umgeben. Süß lächelnd stand sie, mit dem ihr eigenen Liebreiz mitten unter ihnen zum allgemeinen Entzücken

der Zuschauer. Man hätte die runden, zarten Knäblein allesamt für wahre Liebesgötter halten mögen, aus Himmel oder Meer herbeigeflattert, so sehr entsprachen sie ihrer Rolle durch ihre kleinen Fittiche und Pfeile und überhaupt durch ihre niedliche Leibesgestalt. Sie trugen der Göttin flammende Fackeln vor, als ginge sie zu einem Hochzeitsmahle. Auch die holden Grazien in jungfräulicher Schöne und die reizenden Horen umgaben die Göttin. Schalkhaft warfen sie diese mit Sträußen und Blumen und schwebten in künstlichem Reigen einher, nachdem sie so mit den Erstlingen des Lenzes der Göttin gehuldigt (vgl. Abb. 240). Jetzt flüsterten die viellöcherigen Flöten süße lydische Weisen und jegliches Herz wallte vor Vergnügen, denn nun begann, lieblicher denn alle Musik, Venus selbst sich zu bewegen. Langsam erhob sich ihr Fuß, anmutig schmiegte sich ihr Körper mit sanft auf die Seite gebogenem Haupt, jede reizende Gebärde in Harmonie mit dem weichen Getöne der Flöten. Bald lächelte Huld und Milde auf ihrer Stirn, bald schreckte drohender Ernst. Zuweilen schien sie gleichsam mit den Augen zu tanzen. Als sie vor den Richter Paris trat, schien die Bewegung ihrer Arme ihm zu verheißen, wenn er ihr vor den übrigen Göttinnen den Vorzug gäbe, wolle sie ihm eine Gattin zuführen, die an Schönheit auf Erden nicht ihresgleichen fände und ihr ganz und gar ähnlich sein sollte. Da reichte ihr sogleich der phrygische Jüngling mit Freuden den goldenen Apfel als Zeichen des Sieges. Nachdem nun Paris das Urteil gesprochen, traten Juno und Minerva unzufrieden und zornig von der Bühne ab. Eine jede drückte auf eine eigentümliche Art ihren Ärger über die Zurücksetzung durch Gebärden aus. Venus aber legte ihre Freude über den errungenen Sieg an den Tag durch einen fröhlichen

Schlußtanz mit ihrem Gefolge. Hierauf sprang vom Gipfel des Idagebirges ein Springquell von Krokus und Wein hoch in die Luft, das ganze Theater mit Wohlgeruch erfüllend, und dann versank der Berg.“

Der römische Pantomimus, der von griechischen Künstlern in Rom zur Kunstform erhoben und in der Folgezeit von solchen fast ausschließlich ausgeübt wurde, war daher eigentlich ein griechisches Tanzspiel, wenn er auch als „italischer Tanz“ bezeichnet zu werden pflegte. Die älteste griechische Kunst, die Tanzkunst, hat also alle anderen lange überlebt. Sehen wir von ihm ab, so bleibt außer den alten Kulttänzen der Priesterschaften, deren Vorbilder wir aber auch schon in Griechenland fanden, von eigener, römischer Tanzkunst nichts übrig. Das Tanzen ist in Italien jederzeit als ein Luxus betrachtet worden, den man, je nach psychologischer Einstellung, liebte oder bekämpfte, hat aber niemals in dem Maße als ein notwendiger Bestandteil einer guten Erziehung gegolten, wofür es von den Griechen jederzeit angesehen wurde.

Eine Einwirkung auf die bildende Kunst, namentlich die Plastik, von der griechische Schriftsteller, wie Athenaios und andere ausdrücklich sprechen und von der die überwältigende Zahl griechischer Tanzdarstellungen Zeugnis ablegt, ist bei den Römern in nur sehr geringem Maß wahrzunehmen. Die erhaltenen Bildwerke sind verhältnismäßig wenige und durchweg von griechischer Kunst in Inhalt und Form abhängig, so daß es oft schwer fällt, bei Tanzdarstellungen aus römischer Zeit zu entscheiden, ob sie ursprünglich griechischer Künstlerphantasie entsprungen und zum Schmucke römischer Wände oder Geräte verwendet wurden, oder ob es sich um pantomimische Tänze handelt, die römischer Geist in künstlerische Form zu bannen suchte. Letzteres könnte man allenfalls annehmen bei den graziös und leicht auf pompeianischen Wänden schwebenden Tänzerinnen in großen, durchsichtigen Schleiertüchern, die sich gelegentlich beim Tanze an den Händen fassen (Abb. 234). Besonders berühmt sind solche Malereien in dem nach ihnen benannten „Haus der Tänzerinnen“ in Pompei, aus dem Abbildung 233 eine Probe gibt. Wir hören nämlich, daß/dramatische Tänzerinnen in der römischen Kaiserzeit durch Statuen und Malereien geehrt wurden, aber näher liegt es doch wohl, für diese Schleiertänzerinnen die Manteltänzerinnen der griechischen Kunst als Vorbilder anzunehmen, wo auch die Gruppierung zu zweien vorkommt, ähnlich wie auf dem erwähnten pompeianischen Wandbilde. Man vergleiche damit die gravierte Zeichnung eines Bronzespiegels aus Korinth (Abb. 235) aus dem 4. Jahrh. v. Chr., auf dem zwei verhüllte Mädchen in durchsichtigen Gewändern einen köstlichen Tanz ausführen. „Hier ist volle Natur, das leichte



ABB. 239



ABBILDUNG 240

Fließen und Wogen des Stoffes ist frei von aller Kalligraphie und nur vom Rhythmus des Tanzes erfüllt. Es ist erstaunlich, wie weitgehend die leichte Führung des Grabstichels uns in dieser von Haus aus so unmalerischen Technik doch die Wirkung entsprechender Gemälde fühlen lässt; pompeianische Bilder geben einen Maßstab dafür“ (Pfuhl). Das vom Rücken gesehene nackte Mädchen mit Efeukranz in Abbildung 237, das eine wiegende Bewegung ausführt, wobei ein leichtes Schaltuch graziös über ihren Armen flattert, hat man vielleicht als eines der Mädchen anzusehen, die nach dem Zeugnis christlicher Schriftsteller, die empört von diesem Brauch berichten, an den Floralien in Rom bei einem gegebenen Signal auf den stürmischen Wunsch des Volkes sich nackt auszogen und laszive Tanzbewegungen ausführten, die den sittenstrengen Cato erröten machten. Ein anderes pompeianisches Bildchen in Neapel, dessen Erhaltungszustand zur Wiedergabe zu schlecht ist (abgeb. bei Gusman, Pompei S. 352) zeigte eine Nackttänzerin beim Gastmahl. Unter Flötenbegleitung und dem Beifallklatschen der Gäste führt sie, vom Rücken gesehen, vor dem Speisetisch einen wilden Tanz auf.

Tanzende Burschen, nackt mit spitzen Hüten, kommen auf Decken- und Wandmalereien und Geräten aller Art vor. Wir bilden als Beispiel eine Bronzelampe aus Herculaneum ab, der ein solcher Tänzer als Griff dient (Abb. 241). Ähnliche Figuren kehren auf roten Terrasigillatagefäßen, geschnittenen Steinen und Tonlampen wieder, von denen die Abbildungen 238, 239 zwei wieder-

geben. Die Burschen schlagen Stäbe aneinander oder werfen ein Bündel von Stäben tanzend in die Luft und fangen es wieder auf, wobei man an einen Tanz denken könnte, der als „Ergreifen von Hölzern“ ξύλου παράληψις öfters genannt wird. A. Dieterich in seinem berühmten Buch „Pulcinella“ hat in den spitzmützigen Burschen mit grünen Hüten, die auch auf Wandgemälden vorkommen, eine Figur aus der altoskischen, in Campanien heimischen Posse, der „Atellana“ erkennen wollen. Aber das häufige Vorkommen solcher Tänzerfiguren, oft mit verwachsenem, spindeldürrem Körper, meist mit Klapperruten in der Hand im ägyptischen Kunstbereich (vgl. Abb. 19) weist diesen Typus, wie Zahn ermittelt hat, nach Alexandria. Immer mehr stellt sich ja die durch die Ausgrabungen enthüllte Zivilisation Pompeis nach einem treffenden Wort Lumbrosos „als eine Art Palimpsest heraus: unter der campanischen Kopie ahnt man immer das alexandrinische Vorbild“.

Auf die Kunst Alexandrias weist denn auch letzten Endes die römische Bronzestatuette eines Tänzers in Berlin zurück (Abb. 220), deren Gegenüberstellung mit einer solchen in Bologna (Abb. 221) sehr lehrreich ist. Wir sehen bei dem römischen Exemplar in Berlin einen tanzenden Knaben mit Kastagnetten in graziöser Bewegung, wie wir uns etwa die von Scipio mißbilligten tanzenden Römerknaben zu denken haben. Daß dies Figürchen aber nur eine leichte Umbildung eines griechischen Typus ist, zeigt die Bologneser Statuette, die einen etwas verwachsenen Gassenjungen aus Alexandria im Tanz vorführt, der sein Röckchen hochgezogen und in einem Wulst um den Leib geknotet hat, so daß Leib und Schenkel frei bleiben, ein köstliches griechisches Kunstwerk alexandrinischer Richtung, mit reizendem Kontrapost in der Bewegung der Glieder.

Die Idee, die letzte Behausung des Toten mit Tanzdarstellungen zu schmücken, die wir bei den Ägyptern, namentlich aber bei den Etruskern kennen lernten, hat in der römischen Kaiserzeit auch in Italien die Künstler beschäftigt.

Eine Gruppe römischer Steinsärge, von denen wir einen besonders schönen, im Vatikan befindlichen abbilden (Abb. 232), zeigt tanzende Satyrn und Mänaden, die ganz in griechischer Weise gebildet sind. Namentlich auf den Schmalseiten kommen solche Gruppen in flachem Relief vor, besonders schön auf einem im Lateran befindlichen Sarkophage. Aber auch die Wände von Grabkammern wurden gelegentlich mit Tanzszenen geschmückt. In Cumae in Campanien wurde im Jahre 1809 ein Grab mit Stuckreliefs aufgedeckt, das Goethe zu dem bekannten Aufsatz „Der Tänzerin Grab“ anregte, der sonderbarerweise in der Cottaschen Jubiläums-Ausgabe fehlt. Leider hatte der Unverständ der Bauern, die in den Figuren Teufel sahen, sie sofort nach der Auffindung schwer verstümmelt. Das erste Relief stellt eine Tänzerin dar vor einer Gesellschaft von Männern



ABBILDUNG 241



ABBILDUNG 242

beim Gastmahl. Das zweite zeigt ein tanzendes und zwei zuschauende Skelette oder vielmehr, nach Goethe, „ein wahres Bild der traurigen Lemuren, denen noch so viel Muskeln und Sehnen blieben, daß sie sich kümmerlich bewegen können, damit sie nicht ganz als durchsichtige Larven erscheinen und zusammenstürzen“. Das dritte Relief endlich zeigt eine Tänzerin, wieder in voller menschlicher Gestalt, aber im Hades, vor Pluton und dem Höllenhunde tanzend, im Beisein und zum Takt von Schatten der Unterwelt. Goethe, der die drei Reliefs auf eine und dieselbe Person, eine Tänzerin, bezieht, meint, daß diese drei Gestalten „alles enthalten, was der Mensch über seine Gegenwart und Zukunft wissen, fühlen, wähnen und glauben kann“. Sehr richtig hat Rickert kürzlich darauf hingewiesen, daß die „aus Bändern, Sehnen und Gebein geflickten Halbnaturen“ der Faustdichtung ihren Ursprung wohl dieser antiken bildlichen Anregung verdanken.

Bei der in Abb. 242 wiedergegebenen Szene fühlt man sich unwillkürlich an die Verse aus Goethes „Totentanz“ erinnert:

Nun hebt sich der Schenkel, nun wackelt das Bein,
Gebärden da gibt es vertrackte,
Dann klipperts und klapperts mitunter hinein,
Als schlüg' man die Hölzlein im Takte.

Die für unser Gefühl bizarre Idee, Skelette sich tanzend vorzustellen war den Römern auch sonst nicht unbekannt. Bei Gastmählern benutzte man silberne kleine Totengerippe, die man auf den Tisch warf, um sie tanzen zu lassen und aus der Verrenkung ihrer Glieder zu orakeln, wie es in Petrons Gastmahl des Trimalchio der Hausherr tut. Ein glasierter tönerner Becher im Berliner Antiquarium, aus der ersten Kaiserzeit stammend, der erst kürzlich durch Zahn bekannt gemacht wurde, zeigt in Relief ein hängendes Skelett zwischen allerhand Eßwaren, und links und rechts neben ihm

lemurenartige, klapperdürre Gesellen mit spindeldürren Armen in grotesken Tanzsprüngen. Der Spitzhut, den sie tragen, und sonstige Kennzeichen weisen sie in das Bereich der alexandrinischen Possenreißer, von denen oben die Rede war. Eine neben dem Schädel des Skelettes angebrachte griechische Inschrift besagt: „κτῷ χρῷ“, erwirb und genieße! Auf einem glasierten Skyphos im Louvre sieht man sehr ähnliche Szenen mit Skeletten und Takschlägern, wie auf den Cumaner Grabreliefs. Ein ebendort befindlicher Kantharos, der deutlich Metallform nachahmt, zeigt tanzende Skelette mit Thyrosstäben und Rehfellen, darunter eine Figur in der Haltung der tanzenden Mänade des Skopas.

Auch auf aretinischen Gefäßen und Gemmen kommen derartige tanzende „Tölein“ häufig vor. Selbst diese, zunächst römisch erscheinenden, absonderlichen und gruseligen Figuren stellen sich bei näherer Betrachtung also als Erben der Kunst des Niltales dar.

Wir schließen die Reihe der römischen Darstellungen und damit die ganze Betrachtung über den antiken Tanz mit den Reliefs eines Aschengefäßes polygonaler Form aus Marmor im kapitolinischen Museum in Rom, das aus der augusteischen Zeit stammt. Auf den acht Seiten der Graburne ist das Treiben dargestellt, dem sich Eroten nach einem festlichen Mahle hingeben. Drei von ihnen spielen auf Musikinstrumenten, ein vierter schreitet vorwärts mit einem Laternchen in der Linken, zum Heimweg leuchtend. Um Kopf und Hals trägt er noch die dicken Kränze, mit denen alle beim Mahl geschmückt waren. Ein fünfter langt an einer kolossalen Fackelempor, an der er sich seine kleine anbrennt, zwei andere, einer davon mit einer gesenkten Fackel in der Rechten, die hier besonders abgebildet werden nach einer neuen Aufnahme, tanzen mit erhobenen Händchen graziös aufeinander zu (Abb. 243). Diese Figuren, die wie Putten der Frührenaissance, etwa von Donatello, anmuten, sollen als



ein Symbol des seligen Fortlebens des in der Urne beigesetzten Verstorbenen im Jenseits dienen. Eros, der Urheber alles Lebens, der Erfinder auch des Tanzes nach uraltem griechischen Glauben, hier umschwebt er musizierend und tanzend noch die Asche des Toten; ein wundervoller Gedanke, den die Kunst der Renaissance wieder aufgenommen und in eindrucksvollen Werken uns vor Augen geführt hat.

ABBILDUNG 243

LITERATURNACHWEIS

EINFÜHRUNG

J. MEURSIUS, *Orchestra sive de saltationibus veterum*, 1618
(Gronovii thesaurus graec. antiqu. Bd. VIII).
H. KRAUSE, *Gymnastik und Agonistik der Hellenen* (Leipzig 1841).
A. v. GLEICHEN-RUSSWURM, *Vom Tanz*, in „Faust“, Monatsschrift
f. Kunst, Lit. u. Musik 1924/25, Heft 9.
A. CZEWINSKI, *Brevier der Tanzkunst* (Leipzig o. J.).
E. GROSSE, *Die Anfänge der Kunst* (Freiburg 1894).

DER TANZ BEI DEN ÄGYPTERN

A. WIEDEMANN, *Das alte Ägypten*, 1920.
ERMANN-RANKE, *Ägypten u. ägypt. Leben im Altertum* (Tübingen
1923).
L. KLEBS, *Die Reliefs des alten Reiches* (Heidelberg 1915).
K. GROSS, *Les mouvements de danse I* (Paris 1914).
AHREM, *Das Weib in der antiken Kunst* (Jena 1914).

GRIECHISCHE TÄNZE

M. EMMANUEL, *La danse grecque* (Paris 1895).
M. EMMANUEL, *The antique greek dance*, transl. by H. J. Beauley
(New York 1916).
DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionn. des antiquités grecques et romaines*,
Artikel „Saltatio“.

H. FLACH, *Der Tanz bei den Griechen* (Berlin 1881).
 C. SITTL, *Gebärden der Griechen und Römer* (Leipzig 1890).
 M. P. NILSSON, *Griechische Feste* (Leipzig 1906).
 v. WILAMOWITZ-MÖLLENDÖRFF, *Griech. Verskunst* (1921).
 KURT LATTE, *de saltationibus Graecorum* (Gießen 1913).
 F. A. WRIGHT, *The arts in Greece* (London 1923).
 KURT MORECK, *Der Tanz in der Kunst* (Stuttgart 1925).

ETRUSKISCHE TANZDARSTELLUNGEN

F. WEEGE, *Etruskische Malerei* (Halle 1921).
 O. MÜLLER-DEECKE, *Die Etrusker*.

DER RÖMISCHE TANZ

L. FRIEDLÄNDER, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* II.
 DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* IV 316 ff. (Navarre).
 H. RICKERT in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur u. Geistesgeschichte* 1925, S. 14 ff.
 R. ZAHN, *Amtl. Berichte aus den Königl. Kunstsamml.* XXXV, Juli 1914, S. 294 ff. 81. Berl. Winckelmannsprogramm 1924.



ABBILDUNG 244

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

HINWEISE AUF DIE TEXTSTELLEN BRINGT EIN BESONDERES VERZEICHNIS

Abbild.	Seite
1 MÄNADE IM TANZSCHRITT, von einer rotfigurigen Vase. Nach K. Reichhold, Skizzenbuch griech. Meister, Taf. 55, 2	2
2 PAN EINE NYMPHE ZUM TANZ FÜHREND, von einer Vase aus Apulien. Nach Panofka, Musée Blacas, Taf. 23	3
3 TANZENDE MÄDCHEN, von einer rotfigurigen Vase im Louvre. Nach Assoc. des études grecques II, Taf. 9	5
4 TÄNZERIN, Terrakottastatuette. Nach Kekulé, Terrakotten II, Taf. 43	6
5 TÄNZERIN, Terrakottastatuette, Berlin. Nach Photographie	7
6 SATYR MIT FLÖTEN, von einem rotfigurigen Krater, München. Nach Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenm., Taf. 80, 1	8
7 BACCHANAL, auf einer Marmorvase, Paris, Louvre. Nach Photographie	9
8 TÄNZERINNEN, auf schwarzfiguriger Vase, New Haven. Nach Paul V. C. Baur, Catal. of the Rebecca Darlington Stoddard coll., Taf. VI, 120	10
9 WANDGEMÄLDE EINES RÖMISCHEN COLUMBARIUMS, Rom, Thermenmus. Nach O. Jahn, Wandgemälde der Villa Pamfili, in Abh. Münch. Akad. VIII, Taf. IV	11
10 TANZUNTERRICHT, auf einer Nolaner Amphora, Berlin. Nach v. Lücken, Griech. Vasenbild., Taf. 23	12
11 SATYR MIT DER FUSSKLAPPER, Florenz, Uffizien. Nach Photographie	13
12 TÄNZERIN AUF EINER ARETINISCHEN VASE, New York. Nach G. H. Chase, Loeb collect. of Arretine pottery, Taf. V, Nr. 125	14
13 RUNDBILD EINER SCHALE DES EPIKTETOS, London. Nach Furtwglr.-Reichh., Taf. 73	15
14 TANZENDER MANN, von einer Schale des Hieron, Rom. Nach Hartwig, Meisterschalen, Taf. 29	17
15 TANZENDER KNABE, rotfiguriges Vasenbild. Nach Stackelberg, Gräber der Hellenen, Taf. 17	18
16 TANZENDE FRAUEN, Theben-Kourna. Nach Valentine Groß, Mouvements de danse I, S. 16	20

Abbild.	Seite
17 TÄNZER MIT SCHILFMÜTZEN, Grabgemälde. Nach Groß S. 19	20
18 TANZ BEI BESTATTUNG IN DER MASTABA. Nach L. Klebs, Reliefs des Alten Reiches, S. 44	21
19 MARMORRELIEF, von der via Appia, Rom, Thermenmuseum. Nach Photographie	22
20 TÄNZERINNEN, aus dem Grabe des Antef-oker, 17. Dynastie um 1600 v. Chr. Nach Wreszinski, Atlas zur altägypt. Kulturgesch., Taf. 45	22
21 MUSIK UND TANZ, aus dem Grabe des Nencheftkai, 5. Dynastie, um 2700 v. Chr. Nach Wreszinski, Taf. 407	23
22 TÄNZERINNEN, mit beschwerten Zöpfen aus einem Grab in Sakkarah. Nach Groß S. 8	23
23 TÄNZER, Grabgemälde aus Grab in Beni-Hassan. Nach Groß S. 8	24
24 LEBENDE BILDER, Grabgemälde, von Beni Hassan. Nach Ermann-Ranke, Ägypten, S. 282	24
25 TÄNZERINNEN, aus einem Grabgemälde. Nach Davies, Archaeological Survey of Egypt, Titelbild	24
26a TANZFIGUR, aus einem Grab bei Gizeh. Nach Groß S. 9	25
26b TANZFIGUR, aus einem Grab bei Gizeh. Nach Groß S. 9	25
26c TANZFIGUR, aus einem Grab bei Gizeh. Nach Groß S. 10	25
27 MUSIKANTINNEN, aus einem Grab bei Theben. Nach Groß S. 17	25
28 BEGRÄBNISTANZ, aus einem Grab bei Theben. Nach Groß S. 23	26
29 MUSIKANTINNEN UND TÄNZERINNEN, aus einem Grab von Gournah. Nach Groß S. 14	26
30 LAUTENSPIELERIN, Grabgemälde aus Theben, 18. Dynastie. Nach Ahrem, Das Weib in der antiken Kunst, Titelbild	27
31 LAUTENSPIELERIN, aus einem Grab bei Theben. Nach Groß S. 13	27
32 MUSIKANTINNEN, aus einem Grab von Gournah bei Theben. Nach Groß S. 20	27
33 MUSIK UND TÄNZERINNEN, auf einem Grabgemälde bei Theben, London. Nach Photographie	28
34 GAUKLERIN AUF EINEM OSTRAKON, Turin. Nach Zeichnung	29
35 KRETISCHE THONGRUPPE. Nach Bossert, Alt-Kreta, Abb. 153	32
36 BRONZEGRUPPE TANZENDER FRAUEN, aus Olympia. Nach Olympia IV, Taf. 16, 263	33
37 KRETISCHER GOLDRING, aus Vaphio. Nach Photographie	34
38 WAFFENTÄNZER, von rotfiguriger Vase. Nach Stackelberg, Gräber der Hellenen, Taf. 38	34
39 KRETISCHER GOLDRING, aus Mykenae. Nach Photographie	35
40 KRETISCHER GOLDRING. Nach Rodenwaldt, Fries des Megaron von Mykenae, Abb. 5	35
41 WAFFENTÄNZERIN, von rotfiguriger Vase. Nach Stackelberg, Gräber der Hellenen, Taf. 22	35
42 WAFFENTÄNZER, Campanarelief. Nach Kekulé-v. Rohden, Architekt. röm. Tonreliefs, Taf. 25	36
43 AUSRÜCKENDE KRIEGER, von der protokorinthischen Chigivase, Rom, Museo Papa Giulio. Nach Antike Denkmäler II, Taf. 44	37
44 TANZENDE MÄDCHEN UND JÜNGLINGE, von unterital. Vase. Nach Museo Borbonico VIII, Taf. 58	38
45 RÖMISCHE KAMEE, Berlin. Nach Lippold, Gemmen und Kameen, Taf. 17, 3	38
46 TANZENDE MÄDCHEN UND JÜNGLINGE, von unterital. Vase. Nach Museo Borbonico VIII, Taf. 58	39
47 KARYATIDE, auf Marmoraltar, Venedig, Dogenpalast. Nach Photographie Arndt-Amelung 2470	39
48 TANZENDE KARYATIDE, Marmorfragment, Berlin. Nach Photographie	40

Abbild.	Seite
49 TANZENDE KARYATIDE, Marmorrelief, Berlin. Nach Photographie	41
50 TÄNZER ALS GEBÄLKTRÄGER, am Eingang zum Heroon von Gjölbaschi. Nach Benndorf, Heroon von Gjölbaschi in Jahrb. des allerh. Kaiserh. IX	42
51 KARYATIDE, auf einem aretinischen Reliefgefäß. Nach Chase, Loeb coll. of arretine pottery, Taf. III, Nr. 53	42
52 KARYATIDEN, Relief, Rom, Villa Albani. Nach Photographie	43
53 VIKTORIA AUF EINER STUCKDECKE, Rom, Thermenmuseum. Nach Photographie	44
54 TÄNZERINNEN AUF EINER AKANTHUSÄULE, Delphi. Nach Fouilles de Delphes IV, Taf. 60	45
55 VASE GEOMETRISCHEN STILS in Kopenhagen. Nach Arch. Zeitg. 1885, Taf. 8	46
56 TÄNZERIN, von rotfiguriger Vase. Nach Compte-rendu de la comm. arch. de Petersboug pour 1865, S. 55	46
57 MARMORRELIEF MIT WAFFENTÄNZERN, Rom, Vatikan. Nach Photographie	47
58 TÄNZER, von einer rotfigurigen Vase. Nach Römische Mitteilungen 1909, S. 115	47
59 TÄNZERPAAR, von einem rotfigurigen Teller. Nach Römische Mitteilungen 1909, S. 117 . . .	48
60 SOGEN. ELISCHE WETTLÄUFERIN, Marmorstatue, Rom, Vatikan. Nach Photographie	48
61 WAFFENTÄNZERIN auf einer Vase aus Südrussland. Nach Compte-rendu de Petersb. pour 1864, Taf. 6	49
62 RELIEF MIT WAFFENTÄNZERN, Athen, Akropolismuseum. Nach Photographie	49
63 WAFFENTÄNZERINNEN, auf einer rotfigurigen att. Vase. Nach Lenormant de-Witte II, Taf. 80	50
64 WAFFENTANZ, auf einem unterital. Vasenbild. Nach Tischbein, Coll. of engr. I, Taf. 60 . . .	50
65 WAFFENTÄNZER UND SATYR, Marmorrelief. Nach Gerhard, Antike Bildwerke, Taf. 106 ..	51
66 GOLDPLÄTTCHEN, aus Grab der großen Bliznica. Nach Compte-rendu de Petersb. pour 1865, Taf. III 1	51
67 TANZENDES KIND, Terrakottastatuette aus Priene, Berlin. Nach Photographie	52
68 TANZENDES KIND, Terrakottastattuette aus Priene, Berlin. Nach Photographie	52
69 TÄNZERIN, Bronze, Paris, Louvre. Nach de Ridder, Bronzes antiques du Louvre, Taf. 56, 813	53
70 TANZENDES MÄDCHEN, rotfig. Vasenbild. Nach Tischbein, Coll. of engr. IV, Taf. 55	53
71 TÄNZERIN, Pompei, casa Item. Nach Photographie	54
72 FRAUENPROZESSE, auf Marmorbasis, Rom, Lateran. Nach Photographie	55
73 REIGENTANZ, von einer frühattischen Kanne, Athen. Nach Jahrb. des archaeol. Instituts 1887, Taf. 3	56
74 REIGENTANZ (Geranos) von klazomen. Vase, München. Nach Photographie	56
75 REIGENTANZ, von der Françoisevase, Florenz. Nach Furtwglr.-Reichhold, Taf. 13	57
76 HOREN UND AGLAURIDEN, neuattische Relieffragmente. Nach Österreich. Jahreshefte VI (1903), Taf. V/VI	57
77 BORGHEISCHE TÄNZERINNEN, Marmorrelief, Paris, Louvre. Nach Photographie	58
78 TÄNZERIN, von einem Marmorrelief, Florenz, Uffizien. Nach Photographie	59
79 TÄNZERIN, von einem Marmorrelief, Athen, Nationalmuseum. Nach Photographie	60
80 REIGENTANZ AUF KRATER, Rom, Villa Papa Giulio. Nach Furtwglr.-Reichhold, Taf. 17 u. 18	61
81 TERRAKOTTATÄNZERIN. Nach Kekulé, Terrakotten II, Taf. 45, 1	62
82 TERRAKOTTATÄNZERIN. Nach Furtwängler. S. Sabouroff II, Taf. 139	63
83 TERRAKOTTATÄNZERIN. Nach Burlington Club, Catal. of objects of greek ceramic art, Nr. 158	64
84 TÄNZERINNEN, Terrakotten, Konstantinopel. Nach Photographie	65

Abbildung.	Seite
85 TÄNZERIN, Marmorrelief aus röm. Zeit, Athen, Nationalmus. Nach Photographie	66
86 MARMORRELIEF, von einer Ara, Rom, Lateran. Nach Photographie	67
87 MARMORBASIS, Athen, Akropolis-Museum. Nach Photographie	68
88 SCHWEBENDE MÄDCHENFIGUREN, auf einem Tongerät in Knöchelform, London. Nach Furtwglr.-Reichhold, Taf. 136	68
89 MÄNADENTANZ, von rotfiguriger Vase, London E 75. Nach Hartwig, Meisterschalen, Taf. 43 ..	69
90 MÄNADENTANZ, von rotfiguriger Vase, Paris, Louvre. Nach Suppl. Mon. Istit., Taf. 24 . . .	69
91 MÄNADENTANZ, von rotfiguriger Brygosschale, München. Nach Furtwglr.-Reichhold, Taf. 49	70
92 SCHWEBENDE MÄDCHENFIGUREN, ebenda. Nach Stackelberg, Gräber der Hellenen, Taf. 23	70
93 BRYGOSSCHALE, Würzburg. Nach Furtwglr.-Reichhold, Taf. 50	71
94 SCHWEBENDE MÄDCHENFIGUR, ebenda. Nach Stackelberg, Gräber der Hellenen, Taf. 23 ..	71
95 BRYGOSSCHALE, Paris, Cab. Des Médailles, de Ridder 576. Nach Hartwig, Meisterschalen, Taf. 32	72
96 AUSSCHNITT AUS EINEM ROTFIGURIGEN KRATER, aus Comacchio, Bologna. Nach Photographie	72
97 BRYGOSSCHALE, Paris, Cab. Des Médailles, de Ridder 576. Nach Hartwig, Meisterschalen, Taf. 32	73
98 TANZGRUPPE, auf einem Krater, München. Nach Furtwglr.-Reichhold, Taf. 80, 1	73
99 TANZGRUPPE, auf einem Askos der Samml. Jatta, Ruvo. Nach Furtwglr.-Reichhold, Taf. 80, 4	74
100 RELIEF AUF DEM PENTHEUSKRATER, Marmor, Rom. Nach Photographie	74
101 MÄNADENTANZ, auf einer rotfigurigen Lekythos schönen Stils. Nach Furtwängler, Samml. Sabouroff I, 55	75
102 Wie 100	75
103 MÄNADENTANZ AUF EINER SCHALE DES HIERON, Berlin. Nach Gerhard, Trinkschalen und Gefäße I, Taf. IV u. V	76
104 Wie 100	76
105 MÄNADENTANZ AUF EINER SCHALE DES HIERON, Berlin. Nach Gerhard, Trinkschalen und Gefäße I, Taf. IV u. V	77
106 Wie 100	77
107 WEISSGRUNDIGE SCHALE DES BRYGOS, München. Nach Furtwängler-Reichh., Taf. 49 ..	78
108 MÄNADE MIT TYMPANON, von einer Vase. Nach Bull. de corresp. hellénique 1895, S. 95	78
109 MÄNADEN AUF ATTISCHER HYDRIA IM STIL DES MEIDIAS, Karlsruhe. Nach Furtwglr.-Reichhold, Taf. 30	79
110 TANZENDE MÄNADE, von einer Vase des Nikosthenes. Nach Wiener Vorlegeblätter 1891, Taf. VII	79
111 TANZENDE MÄNADEN auf rotfig. Vase. Nach Stackelberg, Gräber der Hellenen, Taf. 24 . . .	80
112 TANZENDE MÄNADEN auf rotfig. Vase. Nach Stackelberg, Gräber der Hellenen, Taf. 24 . . .	81
113 MÄNADEN MIT SCHALLBECKEN, rotfig. Krater, Paris, Louvre. Nach Photographie	82
114 RELIEF MIT MÄNADE, Rom, Conservatorenpalast. Nach Photographie	83
115 MÄNADENRELIEF, Madrid. Nach Winter, 50. Berl. Winckelmannsprogr.	84
116 MÄNADENRELIEF, Madrid. Nach 50. Berl. Winckelmannsprogr.	85
117 MÄNADENRELIEF, Madrid. Nach 50. Berl. Winckelmannsprogr.	86

Abbild.	Seite
118 MÄNADENRELIEF, Madrid. Nach 50. Berl. Winckelmannsprogr.	87
119 MÄNADE, Marmorrelief, Florenz, Uffizien. Nach Photographie	88
120 MÄRMORRELIEF, aus Pergamon, Konstantinopel. Nach Antike Denkmäler II, Taf. 35	89
121 MARMORSTATUE, Berlin. Nach Photographie	90
122 MARMORSTATUETTE, Dresden. Nach Photographie	91
123 MOSAIK MIT MARMOREINLAGE, Neapel. Nach Photographie	92
124 MÄRMORRELIEF, Neapel. Nach Photographie	92
125 SATYRN UND MÄNADEN, von schwarzfiguriger Vase. Nach Gerhard, Auserles. Vasenbilder IV, Taf. 285/86	93
126 SILEN UND NYMPHE, auf einem chalkidischen Kühlgefäß, aus Cervetri, Rom, Samml. Castellani. Nach Photogr.	93
127 SATYR UND MÄNADE, von der Rückseite der sog. Satyrspielvase, Neapel. Nach Furtwängler-Reichhold, Taf. 145	94
128 Wie 127	95
129 ROTFIGURIGES VASENBILD. Nach Tischbein, Coll. of engravings III, Taf. 20	96
130 HYDRIA IN DER ART DES MEIDIAS, Karlsruhe. Nach Furtwängler-Reichhold, Taf. 30	97
131 TANZENDER FAUN, Bronze, Neapel. Nach Photographie	98
132 MÜNZE VON KYZIKOS. Nach Photographie	98
133 SATYR BORGHESE, Rom, Villa Borghese. Nach Photographie	99
134 RÖMISCHER ONYX DES SKYLAX. Nach Photographie (vgl. Lippold, Gemmen und Kameen, Taf. 15, 7)	99
135 TANZENDER SILEN, Rundbild, München. Nach Photographie	100
136 TANZENDE SATYRN, auf einem Psykter des Duris, London. Nach Furtwglr.-Reichhold, Taf. 48	101
137 WANDGEMÄLDE DER CASA ITEM, Pompei. Nach Photographie	102
138 ROTFIGURIGES VASENBILD, Berlin. Nach Annali dell'Istituto 1845, Taf. C	103
139 SCHWARZFIGURIGES VASENBILD. Nach Lenormant-de Witte I, Taf. 49	103
140 TANZENDER SILEN, rotfig. Vasenbild, Paris. Nach de Ridder, Vases peints de la Bibl. Nat., S. 307	104
141 TANZENDER SATYR, von rotfiguriger Vase. Nach Tischbein, Coll. of engravings III, Taf. 18	104
142 TANZENDE PANE, rotfiguriges Vasenbild. Nach Photographie	105
143 SATYR MIT FACKEL, rotfiguriges Vasenbild. Nach Tischbein, Coll. of engravings II, Taf. 44	105
144 TANZENDER PAN, auf einem Krater in Lecce. Nach Furtwängler-Reichhold, Taf. 80, 3	106
145 SILENE, von rotfig. Rhyton in Tierkopfform, Athen. Nach Stackelberg, Gräber der Hellenen, Taf. 25	107
146 TANZENDER SATYR AM KOTTABOS rotfiguriges Vasenbild, Petersburg. Nach Compte-rendu de Petersbourg pour 1869, Taf. 6, 3	107
147 TANZENDER HERMAPHRODIT, Trient. Nach Photographie. Arndt-Amelung, Nr. 1381	108
148 SATYRN UND MÄNADEN, Vasenbild. Nach Tischbein, Coll. of engravings III, Taf. 17	109
149 LEKYTHOSMALEREI, Neapel. Nach Heydemann, 4. hall. Winckelmannsprogr., S. 20	110
150 TÄNZERIN VOR DER AMAZONENKÖNIGIN. Nach Mon. dell' Ist. IV, Taf. 43	110
150a Wie 150. Nach Mon. dell' Ist. IV., Taf. 43	110
151 PERSERKÖNIG, auf einem Aryballos, London. Nach Furtwängler-Reichhold, Taf. 78	111

Abbild.	Seite
152 OKLASMATÄNZER, rotfiguriges Vasenbild. Nach Inghirami, <i>Vasi fittili II</i> , Taf. 184	111
153 BRUCHSTÜCK EINES GEFÄSSES, aus Syrakus. Nach Kekulé, <i>Terrakotten II</i> , Taf. 58	112
154 TISCHTÄNZER, rotfiguriges Vasenbild, Athen. Nach Photographie	112
155 GOLDPLÄTTCHEN, aus dem Grab der großen Bliznica. Nach <i>Compte-rendu de Petersbourg pour 1865</i> , Taf. III, 2	113
156 TERRAKOTTAFIGUR, Berlin. Nach Photographie	113
157 AGAUE MIT DEM HAUPT DES PENTHEUS. Stuckrelief aus der Basilica vor Porta Maggiore Rom. Nach <i>Memoirs of the American Academy IV</i> , Taf. 47	114
158 ROTFIGURIGE VASE MIT VOGELCHOR. Nach <i>Journal of hell. studies Atlas</i> , Taf. 14	115
159 KORDAXTÄNZER, auf einer rotfigurigen Vase, in Corneto-Tarquinia. Nach Schnabel, <i>Kordax</i> , Taf. I	116
160 KOMÖDIENTANZ, auf einer Vase, Paris, Louvre. Nach Emmanuel, <i>Danse grecque</i> , Taf. Ib	116
161 SOGENANNTEN SATYRSPIELVASE, Neapel. Nach Furtwglr.-Reichhold, Taf. 143/44	117
162 TANZENDE ALTE UND SATYR, auf einem Askos der Samml. Jatta, Ruvo. Nach Furtwglr.-Reichhold, Taf. 80, 4	117
163 WANDGEMÄLDE, aus Pompei, Neapel. Nach Herrmann-Bruckmann, <i>Antike Malerei</i> , Taf. 95	118
164 SATYR, von einer schwarzfigurigen Vase aus Vulci, München. Nach Gerhard, <i>Auserles. Vasenb. II</i> , Taf. 142	118
165 Wie 163	119
166 SATYR, von einer schwarzfigurigen Vase, München. Nach Gerhard, <i>Auserles. Vasenb. II</i> , Taf. 142	119
167 VASENBILD MIT PHLYAKE. Nach <i>Jahrb. des Archaeol. Instituts I</i> , S. 287	120
168 PHLYAKE, von einer Vase. Nach Robert, <i>Masken der neueren Komödie</i> , S. 112	120
169 VASENBILD MIT PHLYAKE. Nach <i>Jahrb. des Archaeol. Instituts I</i> , S. 289	120
170 ETRUSKISCHE VASE in München. Nach Zeichnung	121
171 PHLYAKENVASE. Nach <i>Jahrb. des archaeol. Instituts I</i> , S. 285	121
172 GRABGEMÄLDE TANZENDER FRAUEN, aus Ruvo, Neapel. Nach Raoul-Rochette, <i>Peintures antiques inédites</i> , Taf. 15	122
173 GRABGEMÄLDE TANZENDER FRAUEN, aus Ruvo, Neapel. Nach Raoul-Rochette, <i>Peintures antiques inédites</i> , Taf. 15	123
174 GEFÄSSTÄNZERIN. Nach <i>Compte-rendu de Petersbourg 1869</i> , S. 161	124
175 BRYGOSSCHALE, London. Nach Hartwig, <i>Meisterschalen</i> , Taf. 35	124
176 MÄDCHEN, DAS GEWAND HEBEND, von einem rotfigurigen Vasenbild. Nach Lenormant-de Witte II, Taf. 49	125
177 SCHWERTTÄNZERIN, von rotfiguriger Vase. Nach <i>Museo Borbonico VII</i> , 58	125
178 TANZENDE JÜNGLINGE, von rotfiguriger Vase, Paris, <i>Bibl. Nat.</i> Nach de Ridder, <i>Vases peints de la Bibl. Nationale</i> , S. 478	126
179 TANZUNTERRICHT. Nach Gerhard, <i>Antike Bilderwerke</i> , Taf. 66	126
180 ANAKREON IM KOMOS, Memnonschale, London. Nach O. Jahn, <i>Dichter auf griechischen Vasenbildern</i> , Taf. 3	127
181 KASTAGNETTENTÄNZERIN, auf einer rotfigurigen Vase. Nach <i>Wiener Vorlegebl. C</i> , Taf. 5	127
182 TANZENDE HETÄREN, rotfiguriges Vasenbild, Petersburg. Nach <i>Compte-rendu de Petersbourg 1869</i> , S. 173	128

	Seite
183 MANTELTTÄNZERIN, auf Krug d. S. Jatta, Ruvo. Nach Heydemann, 4. hall. Winckelmannsprogr., S. 3	128
184 HETÄRE BEIM SYMPOSITION, auf rotfiguriger Vase, Neapel. Nach Jahrb. des Archaeol. Instituts II, S. 125	129
185 GEFÄSSTÄNZER, auf einer Vase, Petersburg. Nach Compte-rendu de Petersburg pour 1881. Text Suppl., S. 5	129
186 SOGENANNTE VENUS KALLIPYGOS, Marmorstatue, Neapel. Nach Photographie	130
187 TÄNZERINNEN, von einer Vase. Nach S. Reinach, Répert. des vases peints, Tischbein V, Taf. 63	130
188 BRONZESTATUETTEN BURLESKER TÄNZER, aus Mahdia in Tunis. Nach Monuments Piot. Bd. XVIII, Taf. 2 und 4	131
189 TANZUNTERRICHT, auf einem Tongefäß in Knöchelform, London. Nach Stackelberg, Gräber der Hellenen, Taf. 23	131
190 GEFÄSSTÄNZER, Vasenbild des Panaitiosmalers, London. Nach Hartwig, Meisterschalen, Taf. 8	132
191 TERRAKOTTAGRUPPE, Paris, Louvre. Nach Photographie	132
192 TÄNZER BEIM GASTMAHL, von einer Schale in Krakau. Nach Hartwig, Meisterschalen, Taf. 11	133
193 SCHALENBILD DES PANAITIOSMALERS, Boston. Nach Hartwig, Meisterschalen, Taf. 47	133
194 BRYGOSSCHALE, Orvieto, S. Faina. Hartwig, Meisterschalen, Taf. 36, 2	134
195 WIRBELTANZ, von rotfiguriger Vase. Nach Photographie	134
196 BRYGOSSCHALE, Orvieto. S. Faina. Nach Hartwig, Meisterschalen, Taf. 36, 3	135
197 TERRAKOTTAFIGUR, Berlin. Nach Photographie	135
198 AMOR LEHRT EIN MÄDCHEN TÄNZEN, rotfiguriges Vasenbild. Nach Tischbein, Coll. of engravings III, Taf. 24	136
199 ETRUSKISCHES GRABGEMÄLDE, Tomba del Triclinio, Corneto. Nach Weege, Etrusk. Malerei, Abb. 1	138
200 GRABGEMÄLDE der Tomba del Citaredo. Nach Weege, Etrusk. Malerei, S. 101, Abb. 85	138
201 ETRUSKISCHES GRABGEMÄLDE, Tomba del Triclinio, Corneto. Nach Weege, Etrusk. Malerei, Beilage I	139
202 WANDGEMÄLDE, Tomba della caccia e pesca. Nach Mon. dell' Ist. XII, Taf. 13	139
203 TANZENDES MÄDCHEN, aus der Tomba delle leonesse, Corneto. Nach Weege, Etrusk. Malerei, Taf. 6	140
204 GRABGEMÄLDE der Tomba delle Iscrizioni, Corneto. Nach Weege, Etrusk. Malerei, Taf. 75	140
205 TÄNZERPAAR, aus der Tomba delle leonesse, Corneto. Nach Weege, Etrusk. Malerei, Taf. 4	141
206 TÄNZERPAAR, von der Phineusschale, Würzburg. Nach Zeichnung (vgl. Athen. Mitt. 1900, S. 44)	141
207 GRABGEMÄLDE der Tomba Stackelberg. Nach Weege, Etrusk. Malerei, S. 92, Abb. 78	142
208 ETRUSKISCHES GRABGEMÄLDE, Tomba del Triclinio, Corneto. Nach Weege, Etrusk. Malerei, S. 23, Abb. 20	142
209 ETRUSKISCHE VASE MIT TÄNZERN, München (Vasenkat. Abb. 165). Nach Zeichnung	143
210 ETRUSKISCHE BRONZESTATUETTE EINES TISCHTÄNZERS, Berlin. Nach Photographie	143
211 TÄNZERINNEN AUF EINEM GRABCIPPUS, Chiusi. Nach Photographie	144
212 ETRUSKISCHE BRONZESTATUETTE EINER TÄNZERIN, London. Nach Photographie	144
213 ETRUSKISCHES WEIHRAUCHGERÄT. Nach Antiques du Cabinet Pourtalès, Taf. 40	145
214 TÄNZERIN, aus der Tomba Querciola, Corneto. Nach Mon. dell' Ist. 1831, Taf. 33	145

Abbild.	Seite
215 WANDGEMÄLDE der Tomba del Morto, Corneto. Nach Mon. dell' Ist. II, Taf. 2	146
216 TANZENDER LAR, Bronze, Rom, Capitol. Nach Annali dell' Ist. LIV, Taf. N	148
217 TANZENDER MARS, Bronzestatuette, Berlin. Nach Photographie	149
218 POMPEIANISCHE MALEREI, Vettierhaus, Pompei. Nach Herrmann-Bruckmann, Antike Malerei, Taf. 48	150
219 POMPEIANISCHE MALEREI, Vettierhaus, Pompei. Nach Photographie	151
220 RÖMISCHE BRONZEFIGUR, Berlin. Nach Photographie	152
221 ALEXANDRINISCHE BRONZEFIGUR, Bologna. Nach Photographie	153
222 TERRAKOTTARELIEF. Nach Campana, Opere antiche in plastica II, Taf. 48	154
223 MÄNADE IM EFEUKRANZ, Marmorrelief, Wien, Sammlung Este. Nach Photographie	155
224 CAMPANARELIEF. Nach Kekulé-Rohden, Architekt. röm. Reliefs, Taf. 61	156
225 CAMPANARELIEF. Nach Campana, Opere antiche in plastica II, Taf. 50	157
226 MARMORRELIEF. Nach Clarac, Musée de sculpture II, Taf. 138	158
227 RÖMISCHE GEMME. Nach Photographie (vgl. Lippold, Gemmen und Kameen, Taf. 59, 9)	158
228 MARMORRELIEF, Rom, Villa Albani. Nach Zoega, Bassirilievi antichi II, Taf. 82	159
229 KELTERTANZ. Nach Campana, Opere antiche in plastica II, Taf. 40	160
230 RÖMISCHE GEMME, aus Bergkristall. Nach Photographie (vgl. Lippold, Gemmen u. Kameen, Taf. 16, 10)	160
231 MARMORKRATER, Rom, Conservatorenpalast. Nach Photographie	161
232 RÖMISCHER SARKOPHAG MIT SATYRN UND MÄNADEN, Rom, Vatikan. Nach Photogr.	162
233 TÄNZERINNEN, von einem pompeianischen Wandgemälde, Neapel. Nach Photographie	163
234 TÄNZERINNEN, von einem pompeianischen Wandgemälde. Nach Roux-Barré, Herculaneum et Pompéi III, Taf. 96	164
235 MÄNADEN, von einem korinthisch. Spiegel. Nach Zeichnung (vgl. Pfuhl, Malerei d. Griech., Taf. 251)	165
236 VERHÜLLTE TÄNZERIN, Bronze, Turin. Nach Heydemann, Verhüllte Tänzerin (4. hall. Winckelmannsprogr.)	166
237 POMPEIANISCHES GEMÄLDE. Nach Roux-Barré, Herculaneum et Pompéi III, Taf. 115	167
238 RÖMISCHE TONLAMPE MIT TÄNZER. Nach Bartoli-Bellori, Lucernae veterum sepulcr. Fig. 34	168
239 RÖMISCHE TONLAMPE MIT TÄNZERN. Nach Bartoli-Bellori, Lucernae veterum sepulcr. Fig. 37	169
240 MALEREI AUS DEN TITUSTHERMEN, Rom. Nach Caylus, Recueil de peintures antiques	170
241 RÖMISCHE BRONZELAMPE in Neapel. Nach Roux-Barré VI, Taf. 44	171
242 TANZENDE LEMUREN, Stuckrelief in einem Grab in Cumae. Nach v. Olfers, Über ein Grab bei Cumae, Abh. Berl. Ak. 1831	172
243 TANZENDER EROS, von einer römischen Aschenurne, Rom, Capitol. Mus. Nach Photogr. des Dresdener Gipsabgußes	173
244 TÄNZERIN MIT KLAPPERN, Rundbild von einer Schale, Petersburg	176
245 SATYR MIT GEFÄSSEN TANZEND, von rotfiguriger Vase. Nach Photographie	187
246 MANTELTÄNZERIN, Griech. Terrakotte. Nach Coll. Gréau, Taf. 21, Nr. 301	192

VERZEICHNIS DER TEXTSTELLEN ZU DEN ABBILDUNGEN

ABBILDUNG wird erwähnt auf SEITE	ABBILDUNG wird erwähnt auf SEITE	ABBILDUNG wird erwähnt auf SEITE
I 7	23 20	45 46
2 13	24 24	46 44
3 13, 74	25 23	47 46
4 13	26 24	48 45
5 13	27 25	49 45
6 13	28 25	50 47
7 13	29 26, 141	51 45f., 48
8 13	30 27	52 46
9 14	31 25	53 48
10 14, 134	32 25	54 46f.
11 13, 91, 162	33 27f.	55 50
12 13, 162	34 27	56 48
13 14	35 34	57 51
14 18	36 34	58 48
15 18	37 34	59 48
16 19	38 37f.	60 48f.
17 19, 150	39 34	61 53
18 20	40 34	62 51
19 21, 171	41 38	63 53
20 20	42 35	64 53
21 22, 23	43 39f.	65 53
22 22	44 44	66 58

ABBILDUNG wird erwähnt auf SEITE	ABBILDUNG wird erwähnt auf SEITE	ABBILDUNG wird erwähnt auf SEITE
67	106	145
68	107	146
69	108	147
70	109	148
71	110	149
72	111	150
73	112	151
74	113	152
75	114	153
76	115	154
77	116	155
78	117	156
79	118	157
80	119	158
81	120	159
82	121	160
83	122	161
84	123	162
85	124	163
86	125	164
87	126	165
88	127	166
89	128	167
90	129	168
91	130	169
92	131	170
93	132	171
94	133	172
95	134	173
96	135	174
97	136	175
98	137	176
99	138	177
100	139	178
101	140	179
102	141	180
103	142	181
104	143	182
105	144	183

ABBILDUNG wird erwähnt auf SEITE

184	...	120
185	...	119
186	...	121
187	...	119
188	...	121
189	...	131
190	...	122
191	...	130
192	...	122
193	...	123
194	...	122
195	...	122
196	...	122
197	...	121f.
198	...	135
199	...	137
200	...	141
201	...	138
202	...	142
203	...	142
204	...	141

ABBILDUNG wird erwähnt auf SEITE

205	...	142
206	...	142f.
207	...	140
208	...	14, 140
209	...	146
210	...	145
211	...	144
212	...	145
213	...	145f.
214	...	141
215	...	143
216	...	148
217	...	147
218	...	148
219	...	148
220	...	151, 171
221	...	171
222	...	81
223	...	81
224	...	87
225	...	87

ABBILDUNG wird erwähnt auf SEITE

226	...	81
227	...	83
228	...	86f.
229	...	129f., 155
230	...	83
231	...	90
232	...	171
233	...	169
234	...	169
235	...	169f.
236	...	65f.
237	...	170
238	...	170f.
239	...	170f.
240	...	168
241	...	170
242	...	171f.
243	...	173
244	...	121
245	...	122
246	...	192



ABBILDUNG 245

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
VORWORT	I
EINFÜHRUNG	I
DER TANZ BEI DEN ÄGYPTERN	19
GRIECHISCHE TÄNZE	31
HOMERISCHE BESCHREIBUNGEN	31
KRETISCHE TÄNZE	33
Frauentanz	34
Waffentanz	35
SPARTANISCHE TÄNZE	35
Waffentanz (Pyrrhiche)	35
Gymnopädien	38
Marschtänze (Embateria)	39
Hormos	44
Karyatidentanz	44
Andere Tänze	48
TÄNZE IM ÜBRIGEN GRIECHENLAND	49
Waffentänze	50
Religiöse Tänze	56
Kranichtanz (Geranos)	61
Manteltanz	65
Rauschtänze	69
Tänze bei öffentlichen Festen	98
Tanz des zyklischen Chores	98
Tanz der Tragödie (Emmeleia)	99

	Seite
Tanz der Komödie (Kordax)	105
Tanz des Satyrspiels (Sikinnis)	109
Tanz der Phlyakenposse	110
Tänze im Privatleben	112
Begräbnis	112
Geburt, Hochzeit u. a.	115
Gastmahl (Komos)	118
Volkstänze und burleske Tänze	124
Rhythmische Spiele	130
Tanzlehrer und Tanzunterricht	130
ETRUSKISCHE TANZDARSTELLUNGEN.	137
DER RÖMISCHE TANZ	147
Waffentänze	147
Religiöse Tänze	147
Öffentliche Spiele und Prozessionen	148
Gastmahl	153
Der Pantomimus	156
Darstellungen in der Kunst	169
LITERATURNACHWEIS	175
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN	177
VERZEICHNIS DER TEXTSTELLEN ZU DEN ABBILDUNGEN	185
INHALTSVERZEICHNIS	189
NACHWORT	191

BERICHTIGUNGEN WÄHREND DES DRUCKES

S. 12 Zeile 3 von unten lies: doch ist immer noch statt: so ist doch immer noch

S. 18 Zeile 6 von unten lies: griechischen Verskunst statt: altgriechischen Verskunst

S. 58 Zeile 4 von unten Zusatz: Tänzerin vor Dionysos, auf rotfigurigem Glockenkrater, in Berlin, abgeb. Archaeol. Anzeiger 1890, S. 40

S. 65 Zeile 13 von unten lies: Maler statt: Maerl

S. 70 Zeile 2 von unten lies: Phrygien und Lydien statt: Thrakien

S. 74 Zeile 16 von unten lies: Münchener Vase statt: Vase und Schalenmalers statt: Münchener Schalenmalers

N A C H W O R T

Zum Schluß ist es mir eine angenehme Pflicht, an dieser Stelle einigen öffentlichen Bibliotheken und Instituten meinen herzlichen Dank auszusprechen für die Überlassung von wertvollem Abbildungsmaterial: der Breslauer Universitätsbibliothek vor allem und ihrem Leiter, Herrn Direktor Dr. R. Oehler, der mir in besonders liberaler und verständnisvoller Art für längere Zeit seltene, alte Werke zur Reproduktion auslieh, ferner den Direktoren des Alten Museums und des Ägyptischen Museums in Berlin, der Vasensammlung in München, der Skulpturensammlung in Dresden, des Museo Civico in Bologna, der deutschen Archäologischen Institute in Rom und in Athen, des Archäologischen Seminars in Leipzig, den Verlagsanstalten von F. Bruckmann in München, Julius Hoffmann in Stuttgart und E. A. Seemann in Leipzig. Photographien für einige Abbildungen verdanke ich Amelung, Bieber, Mingazzini, Neugebauer, Rumpf, Schede, Schroeder.

Herrn Professor Hadl, dem Leiter der Offizin W. Drugulin, gebührt ganz besonderer Dank für die aufopferungsvolle persönliche Mühe, die er verwandt hat, das Buch so schön zu gestalten. Höchste Anerkennung verdient der Verlag, der die größten Opfer für das Buch gebracht hat.

Den geistigen Anteil, den meine Frau an dem Entstehen und der künstlerischen Ausgestaltung dieses Buches genommen hat, werde ich nie vergessen. Beim Sammeln und Vorbereiten des komplizierten Abbildungsmaterials und auch sonst leistete mir Fräulein K. Knopp treue Hilfe.

Ich schließe das Buch mit der Wiedergabe der Terrakottastatuetten einer griechischen Manteltänzerin, die vielleicht die feinste ihrer Art ist mit ihrem süßen Madonnengesichtchen.

Sie konnte im Texte leider keine Aufnahme mehr finden, weil sie mir zu spät bekannt wurde, durfte aber im Reigen holder Tänzerinnen nicht fehlen, die hier an unseren Augen vorüberrauchten.

BRESLAU, den 24. November 1925

F. WEEGE



ABBILDUNG 246

IM AUFTRAG DES VERLAGES MAX NIEMEYER
IN HALLE AN DER SAALE GEDRUCKT VON DER
OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG IM HERBST
DES JAHRES MCMXXV



